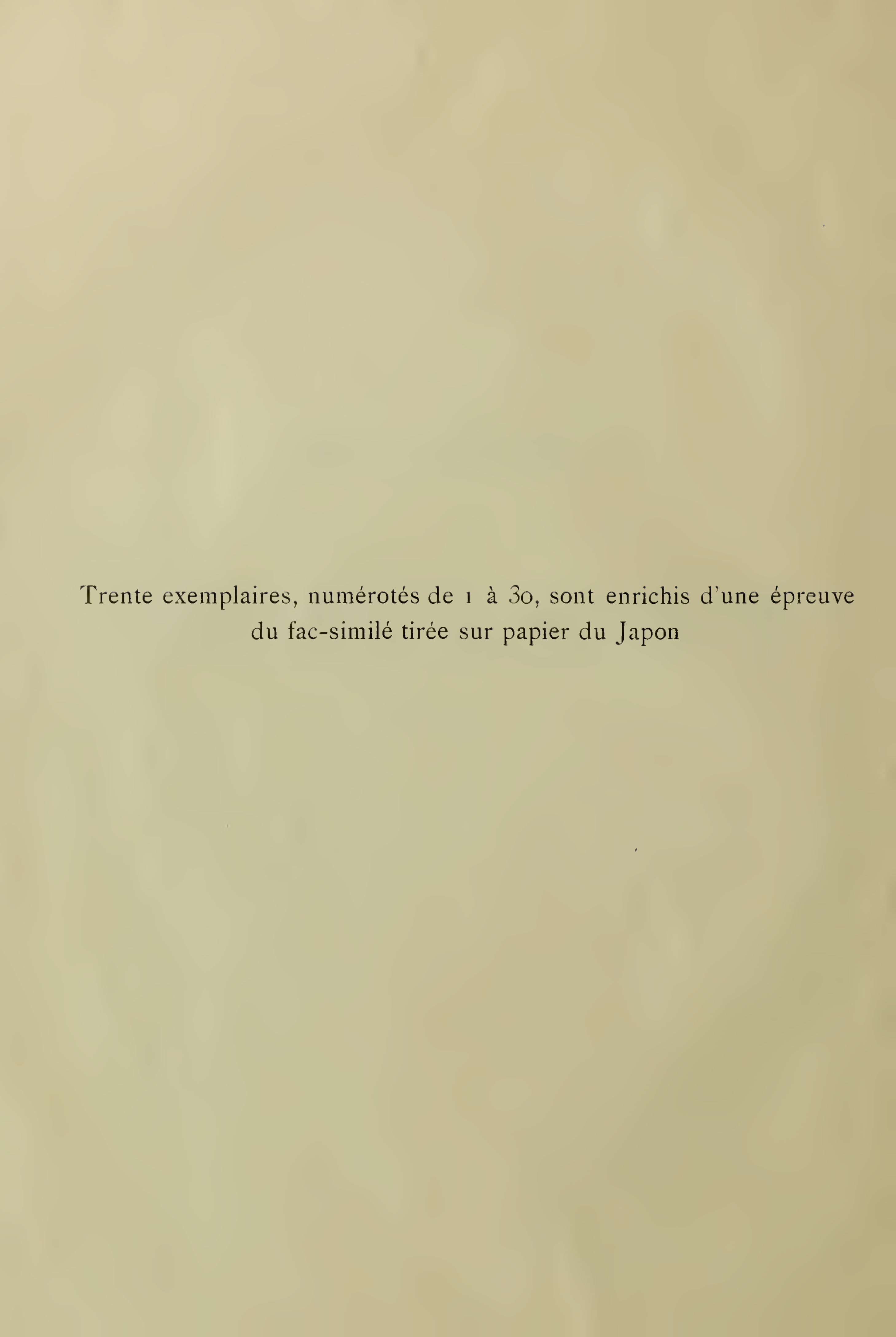


GAUGUIN

et

LE GROUPE DE PONT-AVEN



Trente exemplaires, numérotés de 1 à 30, sont enrichis d'une épreuve du fac-similé tirée sur papier du Japon



CHARLES CHASSÉ

GAUGUIN

et

LE GROUPE DE PONT-AVEN

Documents inédits



PARIS
H. FLOURY, Editeur
2, Rue Saint-Sulpice et 4, Rue de Condé
1921

GAUGUIN

et

LE GROUPE DE PONT-AVEN

GAUGUIN est, de son vivant, entré dans la légende et elle n'a cessé de s'épaissir autour de lui depuis sa mort. Des collectionneurs, et qui possédaient seulement des Gauguin d'une certaine époque, se sont évertués à démontrer que cette époque-là était la seule qui comptât dans la vie du peintre ; des artistes à qui — souvent injustement — on avait reproché de n'avoir été que de pâles reflets du maître, se sont ingéniés à prouver que Gauguin, au contraire, était leur disciple. Ajoutons que, d'ailleurs, les peintres, lorsqu'ils se font biographes, traitent parfois les dates de façon assez cavalière, et je songe surtout à Armand Séguin dont les articles, parus dans *l'Occident* en 1903 (mars, avril, mai), ont servi de point de départ à bien d'autres, signés de divers noms et éparpillés dans diverses revues. M. Paul Sérusier m'a dit qu'au moment où les articles de Séguin parurent, il reprocha à leur auteur d'avoir embrouillé, comme à plaisir, toute la chronologie de la vie de Gauguin. Et Séguin de lui répondre : « Oui, je sais, mais je trouvais que ça faisait mieux comme ça. »

Sous tous les travaux d'exégèse, il était difficile de retrouver les faits exacts. Il est regrettable, à mon avis, qu'on ait voulu expliquer Gau-

guin avant d'avoir, d'abord, fixé les détails de sa vie, l'histoire réelle de ses pensées, noté ses affirmations ou ses négations en matière d'art. Je ne veux point dire par là (bien loin de moi cette pensée !) que tous les documents jusqu'ici fournis sur Gauguin soient dénués d'intérêt ; le regretté Victor Ségalen, dans sa préface aux *Lettres tahitiennes* de Gauguin (1), a, en particulier, reconstitué avec beaucoup de précision les années que le peintre passa au pays du perpétuel été. Mais des zones entières de son existence restent encore presque ignorées. Je me suis efforcé ici, avec l'aide précieuse de nombreux amis de Gauguin, de dégager un peu des herbes folles tout un coin de sa vie qui m'intéressait particulièrement : l'époque de ses séjours en Bretagne. Il était grand temps d'intervenir, mais il n'était pas trop tard, cependant, car si beaucoup de ceux qui l'ont connu en Bretagne sont déjà morts, quelques-uns, heureusement, demeurent, et ceux-là, très aimablement, se sont mis à ma disposition, trop heureux, me disaient-ils, de dissiper quelques légendes. Je n'ai point la prétention d'avoir été complet ; dans la mesure du possible, je me suis même contraint à éliminer de mon étude les faits déjà connus, à moins que ce ne fût pour examiner dans quelle mesure ils corroboraient ou détruisaient les nouveaux témoignages apportés. On ne trouvera pas ici, par exemple, un catalogue des œuvres bretonnes de notre peintre ; j'ai seulement tenté de grouper sur Gauguin, au temps de ses séjours en Bretagne, un certain nombre de témoignages de première main et d'indiquer quelques conclusions qu'il est possible, peut-être, d'en dégager.

Établir les points de contact qu'il eut avec la Bretagne, déterminer la chronologie de ses divers séjours, noter quelques influences qu'il subit à ces époques, chercher jusqu'à quel point il a fait école pendant cette période ou *à cause* de cette période, et surtout retrouver sa physio-

---

(1) Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid, précédées d'un hommage par Victor Ségalen, avec 8 reproductions en phototypie. (Crès, 1918.)



Coll. D. de Monfreid.

GAUGUIN. — Les Meules.

nomie telle qu'elle apparut aux amis qui, alors, le connurent, voilà les buts assez précis que je me suis fixés dans ces pages. N'ayant jamais été mêlé, de près ni de loin, à aucune des polémiques qui se déchaînèrent autour du corps de notre artiste, j'aurai, je crois, à défaut de science, l'avantage d'une indubitable impartialité.

* * *

Et d'abord, Gauguin avait-il du sang breton dans les veines ? Que sa mère fût péruvienne, tout le monde est d'accord là-dessus ; mais le père était-il breton ? Sans doute, pour expliquer les voyages de Gauguin en Bretagne, quelqu'un l'a écrit un jour et bien d'autres ensuite ont répété l'information ; car le consentement universel ou quasi universel est presque une preuve de la non-véracité d'un fait. Non seulement on a répété ce pseudo-fait qui n'était probablement à l'origine qu'une déduction hasardeuse ; mais encore, de cette déduction, on a fait sourdre des déductions nouvelles.

« Son père était breton, ses parents maternels étaient péruviens », écrit Charles Morice (*Mercure*, octobre 1903), et, de cette affirmation, il conclut que, chez Gauguin, « l'énergie âpre, obstinée du Breton » se mêlait « au besoin de somptuosité du Péruvien ». « Fils d'un Breton qui fut marin et journaliste, dit H. Castets (*Revue universelle*, 1903), il devait sans doute à cette double origine son âme rêveuse et mélancolique, son esprit inquiet et chercheur, sa passion farouche pour l'indépendance. » Adrien Mithouard écrivait en novembre 1903 : « Le sang péruvien qu'il y avait en lui réveilla le sang du Celte originel. » (*Mercure de France*.)

Ces déductions sont en effet fort séduisantes ; mais le père de Gauguin était-il breton ? Rotonchamps (1), qui a très bien connu Gauguin

(1) De Rotonchamps (de son vrai nom Brouillon), n'est plus de ce monde; son ouvrage, publié en 1906, ne fut tiré qu'à 300 exemplaires dont 250 furent mis dans le commerce; édité à Weimar, il était en vente chez Druet, 208, rue du Faubourg-Saint-Honoré.

et qui nous a laissé sur lui une biographie un peu sèche et trop brève, mais presque toujours scrupuleusement exacte, a nettement donné dans son livre la réponse que nous demandions. « Son père, originaire d'Orléans », écrit-il, et il ajoute que toute la famille Gauguin était orléanaise. Parmi les lettres de Gauguin à M. de Monfreid, on trouve cette lettre écrite de Paris, le 4 septembre 1893 : « J'arrive d'Orléans où j'ai été obligé d'aller enterrer mon oncle. » Le frère de son père, me dit M. Paul Sérusier qui me confirme encore l'origine orléanaise de Gauguin le père. Voici enfin ce que m'écrivait, le 31 août 1919, M. de Monfreid (on sait que M. de Monfreid fut l'ami intime de Gauguin pendant presque toute son existence et que c'est en lui seul que Gauguin eut confiance pendant ses séjours à Tahiti, se fiant à lui seul lorsqu'il s'agissait de mettre des tableaux en vente) :

« Charles Morice et d'autres ont prétendu qu'il était breton, tandis que sa mère était péruvienne et que son père était d'Orléans. Il y a encore dans cette ville des membres de la famille paternelle de l'artiste... Il est donc absurde de vouloir donner une origine bretonne à mon feu ami. »

Et voilà donc que Gauguin semble bien dénué de toute ascendance bretonne. Mais, à travers l'Orléanais retentit ce que l'Orléanais Gustave Lanson a nommé « le rire âpre des guépins de l'Orléanais ». Là, on naît satirique et l'on frappe fort. Jean de Meung était d'Orléans, de même que Mathurin Régnier, le terrible ennemi de Macette et Aristide Bruant, que les gens payaient pour se faire insulter par lui ; c'est un pays aussi de sensualité vigoureuse ; n'oublions pas que c'est en Beauce que Zola a fait évoluer les féroces héros de *la Terre*. Nous avons perdu une explication du caractère de Gauguin, mais, pour calmer notre déconvenue, nous en retrouvons une autre en Orléanais.

En tout cas, un fait reste acquis : ce n'est point pour mettre ses pas dans ceux de son père que Gauguin part en Bretagne, et nous espérons que, dorénavant, on ne nous montrera plus Gauguin se rendant en

Armorique pour y retrouver ses origines. Peut-être la mer l'y attirait-elle un peu ; il la connaissait de longue date puisqu'à vingt ans il s'était engagé « pour être marin sur la mer », comme disent les Bretons. Pourquoi se rendit-il en Bretagne ? Voici l'explication que m'en donne M. de



P. Gauguin — Joies de Bretagne *(Lithographie)*.

Monfreid : « Si Gauguin est allé en Bretagne, ce n'est nullement qu'il y fût attiré par l'art ou le style local. Il allait chercher dans ce qu'il croyait un pays aux mœurs archaïques une ambiance, une atmosphère différente de nos milieux civilisés à outrance afin de retourner, dans ses propres œuvres, à l'art primitif. » Suivant Charles Morice, ce fut pour rencontrer des paysages tristes s'harmonisant avec la tristesse

de son âme qu'il se rendit en Bretagne. « Quand, bien plus tard, je lui demandai pourquoi il avait choisi en Bretagne son lieu de retraite, quelle raison l'y avait conduit, il me répondit ce seul mot : La Tristesse (1). » Ajoutons aussi un argument très terre à terre, mais qui joua un grand rôle dans la vie de Gauguin : la Bretagne avait alors, et non sans raison, la réputation d'être un pays de Cocagne où la vie ne coûtait guère. Gauguin avait été riche et il eût pu continuer de l'être s'il l'avait voulu. Liquidateur chez Bertin, il avait réussi à la Bourse des spéculations heureuses. « Une seule année, au rapport d'un de ses camarades de travail, Emile Schuffenecker, se solda pour lui par un bénéfice d'environ 40 000 francs (De Rotonchamps). »

Mais, en 1883, lorsqu'il se fut péremptoirement déclaré à lui-même : « Désormais, je peins tous les jours », lorsque, nouveau Bernard Palissy, il eut décidé de jeter dans la fournaise de l'Art son bien-être personnel et celui de sa famille, alors le problème de l'existence quotidienne se posa, pour lui, dans toute son horreur. Sauf quelques brèves accalmies dont, d'ailleurs, il ne profita guère, tant l'argent lui démangeait les mains, nous le voyons toujours lancé à la poursuite de ce feu follet qu'était pour lui « la vie moins chère ». Ses lettres de Tahiti en reviennent souvent à cette même question : quel est l'endroit du monde où l'on pourrait vivre au meilleur marché possible ? S'il est allé à Tahiti, ce n'est pas seulement pour « fuir », au sens où l'entendait Mallarmé : fuir la civilisation et l'homme civilisé qu'il portait en lui ; mais il est aussi plus simplement parti à la recherche de la vie moins chère. « Je vais aller dans quelque temps à Tahiti, écrivait-il peu avant un de ses départs, une petite île de l'Océanie où la vie matérielle peut se passer d'*argent.* » (Voir revue *les Marges*, 15 mai 1918.) De Tahiti, s'il est parti pour les îles Marquises, c'est parce que la vie, à ce qu'on lui avait dit, était encore meilleur marché là-bas.

---

(1) Charles Morice. — *Paul Gauguin*, avec 33 planches hors texte. (Floury, 1920).



Coll D. de Monfreid

P. GAUGUIN. — Etude pour « *La Gardeuse de porcs* ».

Son hiver, à Paris, en 1885, fut particulièrement misérable (1). Ce fut en 1886, peut-être même à la fin de 1885, qu'il vint pour la première fois séjourner en Bretagne, à Pont-Aven. Il y passa, nous dit Rotonchamps, « une grande partie de l'année 1886 ».

« ... Où la Bretagne est douce, elle est très douce », a écrit Michelet. Elle est particulièrement douce à Pont-Aven. On serait même parfois tenté de murmurer le mot « douceâtre », tant ce pays propret vous a des airs de petite fille bien sage. C'est joli, c'est gentil, c'est drôle ; des amours de moulins font la trempette dans une rivière minuscule qui, de temps en temps, se permet de petites cascades bien claires et qui chantent ! Et l'on pense à l'Ile des Plaisirs, dont Fénelon nous susurra les charmes, vous savez : cette île où des rivières de sirop serpentent à travers la plaine. On n'est pas très surpris d'apprendre que M. Botrel a établi là son quartier général et que, tous les ans, il vient y présider un pardon fondé par lui, le Pardon des Ajoncs d'Or ; mais on a peine à se persuader que Gauguin, le sauvage Gauguin, ait choisi de vivre ici dans ce décor élégant et léché comme un uniforme de Meissonier. Mais il faut bien nous dire que Pont-Aven n'a pas toujours eu la joliesse un peu bichonnée que nous lui voyons aujourd'hui. Au temps de Gauguin et surtout en 1886, ce n'était pas un pays à villas où les ajoncs forment bordure à des parterres de chrysanthèmes, c'était un petit trou pas cher, colonisé par des peintres en mal d'argent. La pension, chez Gloanec, était, m'a dit M. Sérusier, de cinquante-cinq francs par mois ; la maison, pour soixante-dix francs, fournissait, dit M. de Puigadeau, le gîte et la nourriture.

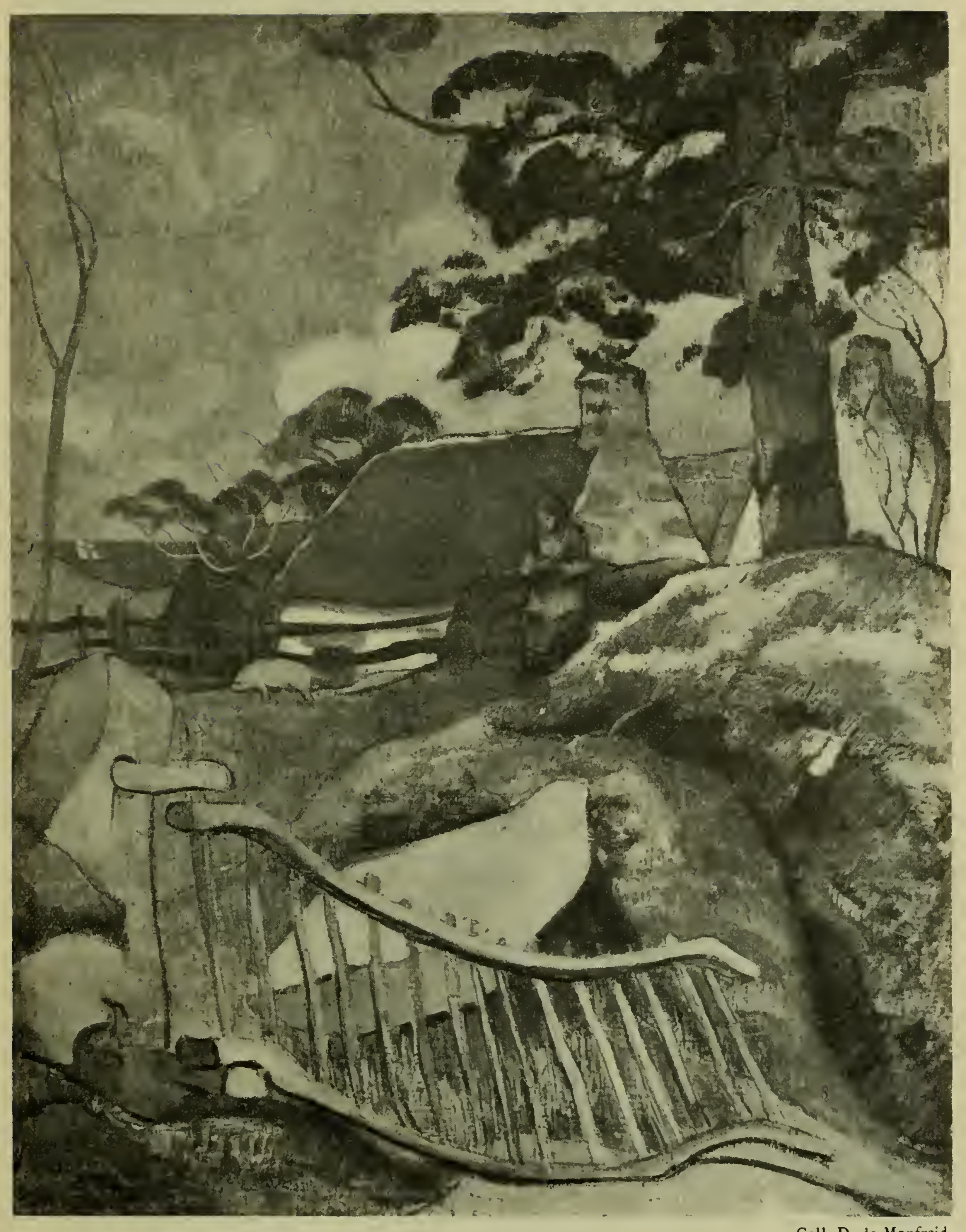
---

(1) Dans un article intéressant, mais de chronologie un peu confuse, que publie une précieuse revue de documentation : *le Fureteur Breton* (Nov.-Déc. 1919), M. Careil donne une interview qu'il a prise à M. de Puigadeau « qui vécut à Pont-Aven, dans ces temps héroïques, avec son camarade Laval, particulièrement lié avec Gauguin et aussi le peintre de talent Granchi-Taylor ». « Gauguin, dit M. de Puigadeau, ayant touché une quarantaine de mille francs à la suite d'une affaire de banque, s'installa à Paris dans une petite maison avec jardin aux environs de l'Observatoire. En quelques mois, tout son argent avait filé en achat et en culture de rosiers rares. Ne possédant plus que quelques sous, il vint à Pont-Aven. » L'article du *Fureteur Breton* est illustré d'une photographie, communiquée par M. de Puigadeau, et qui représente Gauguin à Pont-Aven : un Gauguin en béret et en sabots.

Cette pension Gloanec, aujourd'hui transformée en important hôtel, existe toujours, mais elle se trouve maintenant sur la Grand'Place, tout près de l'hôtel Julia, alors qu'à l'époque dont nous parlons elle était près du pont, à l'emplacement qu'occupe actuellement la maison Corbière.

Malgré mes recherches, je n'ai pu glaner que très peu de renseignements sur ce premier séjour de Gauguin à Pont-Aven. Quand nous reparlerons tout à l'heure des influences subies en Bretagne par Gauguin, j'aurai l'occasion d'en reparler, car j'ai l'impression que c'est pendant ce premier séjour en Bretagne que Gauguin a vu ses conceptions artistiques se modifier de fond en comble. Mais Gauguin, tout à fait inconnu, n'entretenait pas alors de relations avec les autres peintres de la pension ; il était disciple de Pissarro et les peintres orthodoxes n'eussent point voulu se commettre avec pareils barbouilleurs. Quels étaient d'ailleurs ces peintres ? Nous ne connaissons point leurs noms. Un des rares témoignages que nous possédions sur cette époque nous vient de M. Emile Bernard — et encore ne s'agit-il que d'une note fort brève (1). « 1886, écrit-il. Je pars à pied, seul. Je gagne le Mont Saint-Michel, puis je gagne la côte jusqu'à Brest... Au mois de septembre, sur la plage de Concarneau, je regardais travailler un peintre. « — La peinture vous intéresse, me dit-il, sans doute ennuyé de mon « stage. — Oui, quand elle est bonne. » Il se nomme Schuffenecker et me fait l'éloge de Gauguin... Me voici à Pont-Aven, chez la mère Marie-Jeanne Gloanec. » Il se présente à Gauguin ; mais, malgré la recommandation de M. Schuffenecker, il est fort mal reçu. M. Bernard ne se tient cependant pas pour battu. « Granchy-Taylor, peintre ami de Gauguin, me conduit chez celui-ci. » M. Bernard fut alors, dit-il, peu intéressé par les toiles de Gauguin et il ajoute : « Mon séjour à Pont-Aven se passe, sans que nous sympathisions ; nous ne causons même pas ensemble ; pourtant nous sommes voisins de table. »

(1) *Mercure de France*. Décembre 1903.



Coll. D de Monfreid.

P. Gauguin. — La Gardeuse de porcs.

Ce premier séjour de Gauguin en Bretagne a peu frappé ses camarades et ses disciples et j'ai remarqué la façon dont M. Sérusier, dans les longues conversations que nous eûmes ensemble, a plusieurs fois appelé « premier séjour » de Gauguin en Bretagne ce qui fut effectivement son second séjour, celui de 1888.

*
* *

« Gauguin, écrit Rotonchamps, passa à Pont-Aven une grande partie de 1886 » et il « ne revint à Paris que l'hiver, époque à laquelle il se lia à Montmartre avec Vincent Van Gogh ». Il ne devait point demeurer longtemps dans la capitale car « la vie, croit-il, et cette croyance, en lui, fut indéracinable, est bien moins chère aux colonies qu'en France ». Rassemblant l'argent du voyage, il prend passage en 1887 pour les Antilles, accompagné de Charles Laval. Tous deux s'établissent à la Martinique, mais le climat ne leur convient guère. Laval tombe gravement malade et si, dans un accès de fièvre, il ne se suicide pas, c'est que Gauguin l'en empêche. Gauguin lui-même est atteint d'un commencement de dysenterie et, en 1888, nous retrouvons à Paris nos deux voyageurs. Hâve et maigri, n'ayant ni logis ni atelier, Gauguin va demander au peintre Schuffenecker, son vieil ami de chez Bertin, une hospitalité provisoire, puis il repart encore pour Pont-Aven (1).

---

(1) Ce compte rendu succinct du temps passé par Gauguin hors de Bretagne est emprunté par moi au livre de Rotonchamps. Laval et Gauguin, avant de se rendre à la Martinique, s'étaient arrêtés à Panama. « Ils purent, en s'employant à la Compagnie, dit l'article du *Fureteur Breton*, amasser un petit pécule qui leur permit de gagner la Martinique, d'où ils écrivaient à Puigadeau qu'ils habitaient une case de nègre, se nourrissaient de poissons et de fruits, peignant des palmiers, des bananiers et surtout les indigènes, et que c'était enfin le paradis après les longues tortures. » Gauguin se comparait, dans une de ces lettres, « à l'oiseau de proie volant au-dessus des lames, bravant la tempête, jetant des cris stridents et riant du sinistre. » « Mon heure n'est pas encore arrivée », ajoutait-il. L'article, malheureusement, ne mentionne pas le premier voyage à Tahiti et fait revenir Gauguin de la Martinique, en compagnie d'Anna la Javanaise. Nous sommes donc fondés à nous demander s'il ne s'agirait pas ici d'une lettre datant du premier voyage à Tahiti.



Emile Bernard. — La Sorcière de Berkeley, 1892 (*Lithographie*).

Ce second séjour en Bretagne devait être fort court ; car, à l'automne de la même année, nous dit Rotonchamps, Gauguin partait pour Arles où l'attendait Van Gogh. Nous aurons, tout à l'heure, occasion de reparler aussi de ce second séjour, car ce fut alors, s'il faut en croire M. Emile Bernard, que, devant ses tableaux à lui, Emile Bernard, Gauguin trouva soudain son chemin de Damas. M. Emile Bernard qui, dit Rotonchamps, s'était installé à Saint-Briac (Ille-et-Vilaine), transporta, en effet, en 1888, ses pénates à Pont-Aven. « En 1888, dit M. Emile Bernard (*Mercure,* décembre 1903), un voyage à pied me ramena à Pont-Aven. J'y revis Gauguin qui revenait de la Martinique avec Charles Laval. Vincent Van Gogh m'avait prié de me rapprocher de lui, je le fis... Nous nous fréquentâmes alors assidûment. »

Ce second séjour de Gauguin à Pont-Aven fut probablement assez triste ; le peintre semble avoir été fortement déprimé par sa dysenterie de la Martinique qui continuait à lui tenailler les intestins. « J'ai reçu une lettre de Gauguin, dit Vincent Van Gogh (1) à son frère ; — il dit que ses douleurs d'entrailles continuent toujours et il me paraît bien triste... Il parle d'une espérance qu'il a de trouver un capital de 600 000 francs pour établir un marchand de tableaux impressionnistes, qu'il t'expliquera son plan et qu'il voudrait que tu fusses à la tête de cette entreprise. Je ne serais pas étonné si cette espérance était une *fata morgana,* un mirage de la dèche ; plus on est dans la dèche, surtout quand on est malade, plus on pense à des possibilités pareilles... Gauguin doit manger, se promener avec moi dans la belle nature... et enfin se distraire sérieusement. Il a vécu à bon marché, oui, mais il en est devenu malade à ne pouvoir distinguer un ton gai d'un ton triste. » Gauguin envoie son portrait à Van Gogh, mais celui-ci trouve le tableau lugubrement bleuté et devient de plus en plus convaincu qu'il faut arracher Gauguin à la vie misérable qu'il mène. « Cela me fait décidément l'effet de représenter un prisonnier... Ce que le portrait de Gau-

(1) *Mercure de France,* t. X, p. 28, et t. XI, p. 258.



Coll. A. Mellerio.

P. SÉRUSIER. — Petite Bretonne (*Lithographie*).

guin me dit surtout, c'est qu'il ne doit pas continuer comme cela, qu'il doit redevenir le Gauguin plus riche des négresses. » Et les deux Van Gogh s'entendent pour garantir à Gauguin la vie matérielle quand il accepterait en Arles leur hospitalité.

M. Paul Sérusier, qui vint alors à Pont-Aven pour la première fois et fut un des pensionnaires de l'auberge Gloanec, m'a cité Laval et Moret, morts depuis, MM. E. Bernard et De Chamaillard (encore vivants) comme étant les camarades habituels de Gauguin ; c'étaient les révolutionnaires en peinture, ceux qu'on nommait les « impressionnistes ». Aussi mangeaient-ils à part dans une petite salle, et les peintres orthodoxes, qui commençaient déjà à affluer en été à l'hôtel Gloanec, se gardaient bien de fréquenter ces pestiférés. Les noms de ces pestiférés sont demeurés pourtant, tandis qu'on a perdu le souvenir des orthodoxes, qui mangeaient dans la grande salle. M. Sérusier a pu cependant me donner le nom d'un d'entre eux ; nom célèbre d'ailleurs, mais parce qu'un autre l'a illustré. A la grande table s'asseyait un peintre qui signait ses toiles G. de Maupassant et qui était, disait-on, le père du grand romancier (1). Des croûtes signées G. (Gustave) de Maupassant ont, paraît-il, été achetées par des amateurs qui croyaient ainsi se procurer des œuvres exceptionnellement rares de l'écrivain. Ce G. de Maupassant était, dit-on, le plus enragé à jeter les hauts cris lorsque l'hôtelière proposait de suspendre au mur des Gauguins parmi les toiles des autres pensionnaires. Il menaçait alors de quitter l'hôtel. « Gauguin, à cette époque, m'a dit M. Sérusier, était ignoré et détesté. » « Les peintres de la pension, me dit M. de Monfreid, inscrivaient sur les dessins de Gauguin des annotations comme celle-ci : « Succursale de Charen-« ton ». « Je possède, ajoute-t-il, un dessin agrémenté de ces mots d'esprit. » M. Sérusier, qui travaillait à Paris à l'Académie Julian,

(1) S'agissait-il vraiment du père du romancier (Gustave-François Albert de Maupassant), lequel devait avoir 66 ans à cette époque, ou bien avons-nous affaire à une légende basée sur une curieuse homonymie de nom et de prénoms ?

groupe orthodoxe s'il en fut, prit naturellement place à la grande table lorsqu'il vint à Pont-Aven ; et c'est tout juste si, au début de son séjour à la pension, il connut l'existence des révoltés. « Ce petit groupe, m'écrit M. Sérusier, vivait à part, il mangeait à part dans la pen-



Coll. A Mellerio.

A. Séguin. — Breton, 1894 (*Lithographie*).

sion Gloanec et ne communiquait en rien avec les autres pensionnaires, élèves des Beaux-Arts ou de Julian, américains ou anglais. Ce ne fut qu'à la fin de 1888 que j'entrai en conversation avec les *impressionnistes*. Cette conversation me découvrit de nouveaux horizons, encore bien nuageux. »

Cependant, il eut un jour une longue conversation avec Gauguin

et il en sortit profondément remué ; M. Maurice Denis a conservé, comme un précieux document, une étude que M. Sérusier entreprit alors et qui porte nettement la trace de l'influence de Gauguin.

***

... Or, Gauguin, cédant aux sollicitations des Van Gogh, était parti pour Arles. On sait ce qui se passa là-bas ; on se souvient de la folie furieuse de Vincent menaçant son camarade et se détachant à lui-même une oreille d'un coup de rasoir. En revenant d'Arles, Gauguin s'arrêta à Paris. Nous sommes maintenant en 1889. Rappelons rapidement qu'à l'Exposition universelle, Gauguin et ses compagnons présentèrent leurs œuvres au public dans un café-restaurant, le café Volponi. Au groupe Gauguin, Emile Bernard, Laval et Moret se joignirent Anquetin, Schuffenecker, etc.

A cette époque, M. Sérusier, qui avait profondément réfléchi aux paroles et aux œuvres de Gauguin, M. Sérusier était tout à fait converti. « J'avais absorbé le poison, me dit-il en souriant. A l'Exposition de 1889, je dis à Gauguin : « Je suis des vôtres. » Il en fut bien surpris. »

Cependant M. Sérusier, homme très éloquent et très persuasif, avait jeté le trouble dans l'Académie Julian en y répandant ses théories ; MM. Maurice Denis, Ibels, Ranson, P. Bonnard, Vuillard et X. Roussel reçurent de ses lèvres le nouvel évangile. Puis, comme il désirait renforcer encore ses convictions, il repartit vers le milieu de 1889 pour Pont-Aven.

***

A l'hôtel Gloanec, il retrouva Gauguin qui, cette fois, était seul à sa table : ou plus exactement, d'après M. Sérusier, Gauguin avait un compagnon, mais qui n'était pas un peintre : un vague comparse qu'on

appelait le père Lapuce ; qu'il entre donc, sous ce nom, dans l'histoire. Vers la fin de septembre 1889, Gauguin et Sérusier s'interrogèrent ; ils n'étaient contents ni l'un ni l'autre du travail qu'ils avaient fourni ; sans cesse on était dérangé ; les touristes et les « pompiers » devenaient de plus en plus nombreux dans la région ; les paysages perdaient



P. Gauguin. — Bretonnes (*Lithographie*).

leur caractère primitif et inviolé. Ils décidèrent de chercher un endroit plus désert. Ce devait être Le Pouldu. « Pour transporter son petit bagage de Pont-Aven au Pouldu, nous nous embarquâmes, m'a dit M. Sérusier, dans la barque des gabelous, grâce à la bienveillance de M. Jacob, le capitaine de douanes. Le capitaine Jacob ! Je me souviens encore du visage si rouge que lui fit Gauguin lorsqu'il peignit son portrait en caleçon de bain. »

C'est probablement pendant cette période de Pont-Aven précédant immédiatement le départ pour Le Pouldu que Gauguin fit le portrait de Mme Satre dont le mari, aujourd'hui décédé, devait devenir maire de Pont-Aven. C'est le tableau bien connu sous le nom de « la Belle Angèle ». « Degas s'en rendit acquéreur à la vente faite à l'Hôtel Drouot en 1891, m'écrit M. de Monfreid. Il avait été exécuté l'année d'avant ou au plus tôt en 1889. » Or, Mme Satre, sans pouvoir me fixer de date exacte, m'a dit que ce portrait d'elle avait été fait avant le départ de Gauguin pour Le Pouldu. « Gauguin était bien doux et bien misérable, me dit-elle, et nous l'aimions bien. Seulement, à cette époque-là, sa peinture effrayait un peu. Il disait toujours à mon mari qu'il voulait faire mon portrait, si bien qu'un jour, il l'a commencé. Mais, pendant qu'il travaillait, il ne voulait jamais me laisser regarder sa toile parce qu'il disait qu'on ne peut se rendre compte de rien pendant que le tableau est en cours ; et toujours, il le recouvrait après chaque séance. Quand il eut fini, il le montra d'abord à d'autres peintres qui s'en sont bien moqués et je l'ai su ; si bien que quand il est venu me l'apporter, j'étais déjà mal disposée ; et ma mère m'avait dit : « Il paraît que des peintres se sont battus, hier soir, à propos de « votre portrait. En voilà des histoires à votre sujet ! » Gauguin, lui, est venu, bien content, et il se promenait à travers la maison, cherchant le meilleur endroit où l'accrocher. Mais quand il me l'a montré, je lui ai dit : « Quelle horreur ! » et qu'il pouvait bien le remporter, car je ne voudrais jamais de ça chez moi. Pensez ! à l'époque, et dans un petit endroit comme celui-ci ! Surtout que je ne m'y connaissais guère alors en peinture ! Gauguin était très triste et il disait, tout désappointé, qu'il n'avait jamais réussi un portrait aussi bien que celui-là. Depuis, évidemment, nous avons été en froid et je ne l'ai guère vu. J'ai su, depuis, qu'à la vente Degas, mon portrait, que j'ai refusé comme cadeau, s'est vendu pour plusieurs dizaines de milliers de francs. » Et, comme je lui fais remarquer qu'elle a cependant accepté de conserver chez elle

une marine de Moret, l'ami et le disciple de Gauguin : « Oui, me dit-elle, mais c'était une marine, tandis qu'un portrait !... »

Ce dut être aussi vers cette époque que Gauguin offrit au curé de Pont-Aven son grand tableau représentant la lutte de Jacob et de l'Ange ; Gauguin aurait voulu qu'il en ornât son église ; mais le curé refusa. « Nous partîmes alors pour Nizon, en portant le tableau que nous voulions offrir au curé de cette paroisse-là, me dit M. Sérusier ; mais il savait que Gauguin déjà avait essuyé un refus à Pont-Aven ; et, lui aussi, il refusa. »

Nizon est le gros bourg qui se trouve sur la hauteur, juste en face de Pont-Aven ; on m'a dit que l'église possédait un vieux Christ fort intéressant et qui aurait inspiré à Gauguin l'idée de son *Christ jaune*. Mais je n'ai pu contrôler ce renseignement.

***

Au Pouldu, Gauguin devait demeurer plus d'une année ; le livre d'auberge de Mlle Marie Henry porte que, chez elle tout au moins, il a séjourné du 2 octobre 1889 au 7 novembre 1890. Ce fut une période très importante de son existence et pendant laquelle il eut surtout le peintre De Haan pour compagnon. Le Pouldu n'était pas alors la station balnéaire qu'il est maintenant. L'hôtel-débit où Gauguin allait s'installer ne faisait pas partie, comme aujourd'hui, d'une longue rue de coquettes maisons descendant vers la plage ; c'était une auberge isolée, tout près de la mer et environnée de champs.

Mlle Marie Henry (devenue aujourd'hui Mme Mothéré) était l'aimable hôtesse. Je lui ai demandé de bien vouloir me renseigner sur la longue année que Gauguin et ses amis passèrent chez elle.

M. Mothéré, très fin lettré, s'est aimablement mis à ma disposition pour me donner tous les renseignements qu'il détenait et que lui ont fournis non seulement sa femme mais encore les amis de Gauguin qu'il

lui a été permis de connaître. Je reproduis textuellement tous les détails qu'il a bien voulu noter dans sa lettre :

A. *Impressions.* — Paul Gauguin est arrivé au Pouldu en 1889, accompagné du peintre Meyer de Haan (1). Au début de l'été, ils prirent pension à l'auberge Destais (2), située au carrefour des routes conduisant, l'une à Quimperlé, l'autre à Pont-Aven, sur la hauteur dominant les Grands-Sables. Ils venaient de Pont-Aven où la foule des baigneurs les gênait, pour chercher la tranquillité et le bon marché de la vie.

Meyer de Haan avait fait la connaissance de Gauguin par l'intermédiaire de Pissarro le père. C'était un Hollandais qui avait commencé par faire de l'industrie à Amsterdam. Ayant fondé là une biscuiterie très prospère, il l'avait cédée à ses frères en échange d'une rente de 300 francs par mois, afin de pouvoir se livrer à la peinture et à la culture des beaux-arts. Cet arrangement fut toujours tenu avec exactitude.

Il commença par faire de la peinture académique et classique où il se fit remarquer rapidement. Au moment où il quitta son pays, sa famille était en pourparlers avec le Musée d'Amsterdam pour la vente d'un tableau d'histoire dont elle demandait cent mille francs.

Mais Meyer de Haan avait visité une exposition de peintures impressionnistes et il avait été conquis par cet idéal nouveau. Il s'était rendu aussitôt à Londres pour solliciter les conseils de Pissarro qui l'adressa à Gauguin dont il devint l'élève enthousiaste et le mécène généreux. Voyant toutes les difficultés financières, artistiques et sociales avec lesquelles le maître était aux prises, il lui proposa de faire

(1) D'après ce que m'avait dit M. Sérusier, j'avais cru comprendre que De Haan était arrivé en 1890 seulement au Pouldu, et que c'est accompagné de Sérusier que Gauguin était venu séjourner au Pouldu. Mais, après tant d'années de distance, les souvenirs des uns et des autres ont le droit d'être confus sur des points, somme toute, secondaires.

(2) Ceci m'est confirmé par une lettre du peintre, M. Guy Maynard : « Il habite au Pouldu d'abord l'hôtel Desté, qui se trouve aux Quatre-Chemins et qui est maintenant tenu par M. Clément Portier. »

bourse commune avec lui. Cette proposition fut acceptée avec enthousiasme et sa réalisation conduisit successivement les deux artistes à Pont-Aven d'abord, puis chez Destais au Pouldu.

Pont-Aven était déjà lancé et la belle saison y attirait chaque année,



Coll Armand Parent.

P. Gauguin. — Calvaire breton.

pendant l'été, une foule d'Américains ou d'Anglais. Leurs prétentions artistiques ne s'accordaient pas avec le *credo* de nos deux pèlerins et leurs allées et venues mondaines en troublaient le recueillement. Gauguin, en effet, n'a jamais pu produire au milieu du tumulte et de l'incertitude de la vie de bohème, dont seule la liberté passionnelle lui plaisait mais dont il repoussait tous les autres éléments. Il avait besoin de

se sentir environné d'un minimum de fixité et de sécurité, d'une certaine aisance. Le provisoire et le camp volant coupaient son inspiration et partout où il a créé des œuvres de valeur, c'est qu'il s'était d'abord aménagé là un intérieur selon ses goûts. Poussés par ce désir, lui et son compagnon se mirent en quête d'un lieu plus désert et s'en furent au Pouldu. Logés d'abord chez Destais, ils ne tardèrent pas à y retrouver les mêmes inconvénients qu'à Pont-Aven. Aussi émigrèrent-ils finalement dans une petite auberge située à un kilomètre plus bas, tout au bord de la mer, et tenue par Mlle Marie Henry. Puis ils complétèrent leur installation en louant, comme atelier, les combles de la villa de Mauduit, la seule et unique du pays, à quelques pas de leur nouvelle demeure. Ils y renoncèrent au printemps de 1890 pour transporter leurs chevalets dans un petit appentis en bois attenant au pignon de leur auberge et qui, jusque là, servait de remise et d'écurie. Nettoyé, parqueté et vitré du côté du nord, il devint l'abri commode où ils purent se livrer à leur ardeur au travail sans aucune crainte d'interruptions ni de gêne. La thébaïde artistique rêvée par Gauguin recevait ainsi sa première réalisation. Le Pouldu a été le premier de ses « Tahitis » ; son « Tahiti » français.

Le livre de l'auberge nous apprend que Gauguin avait alors quarante-deux ans. Dans toute la force de l'âge et d'une santé encore intacte, il avait la taille élevée, le visage brun, les cheveux noirs et assez longs, le nez aquilin, de gros yeux verts, une légère barbe en fer à cheval et une moustache courte. Il possédait un aspect grave et imposant, un maintien calme et réfléchi qui devenait parfois ironique en présence des philistins et une grande vigueur musculaire dont il n'aimait pas à se servir. Sa démarche lente, son geste sobre, sa mine sévère lui donnaient beaucoup de dignité naturelle et tenaient à distance les inconnus et les étrangers. Sous ce masque de froideur impassible se dissimulaient des sens ardents et un tempérament de jouisseur toujours à l'affût de sensations nouvelles. N'ayant jamais terminé ses études, il était resté



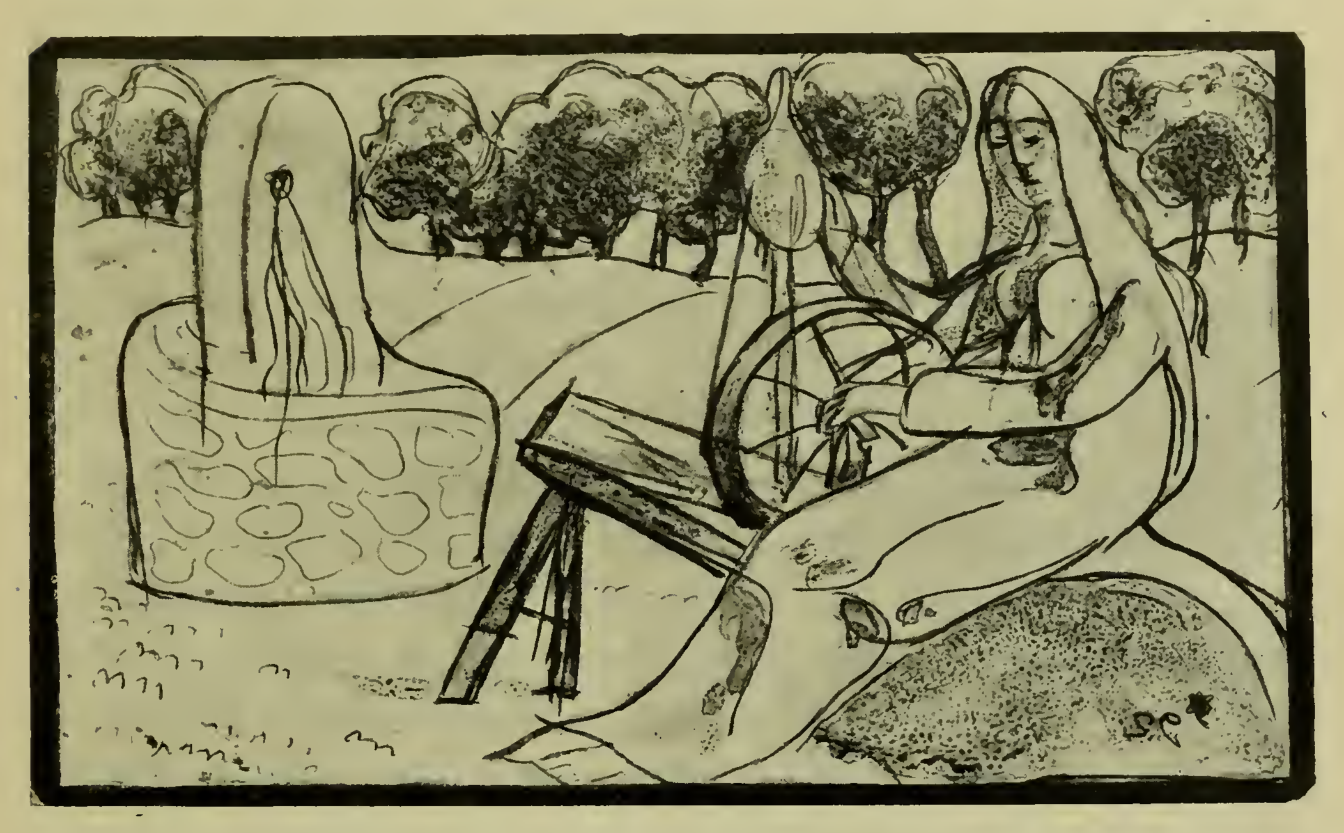
Coll. Théodore Duret.

A. Seguin. — Le Village.

dans l'incompréhension des Latins et des Grecs, qu'il méprisait, faute de les avoir étudiés. De ses pérégrinations de matelot, il avait rapporté quelques préceptes d'un pragmatisme rudimentaire qu'il résumait en une formule plus d'une fois inscrite dans ses œuvres ou sur les objets familiers qu'il aimait à décorer : « Vive le vin, l'amour et le tabac ! » Le « vin » pour lui se limitait heureusement à quelques rares petits verres de cognac dont il n'abusait pas et qu'il se faisait servir plutôt par contenance que par goût. Mais l' « amour et le tabac » lui tenaient fort au cœur. Ce dernier article lui était, comme tout le reste, fourni par son élève. De Haan en achetait de gros paquets d'une livre qu'il déposait dans un vase de grès spécialement affecté à cet usage. Gauguin puisait à même, au fur et à mesure de ses besoins. Quand le récipient était vide, il s'interdisait, par discrétion, de demander qu'on le remplisse. Mais il devenait triste, muet, sombre. On se demandait alors ce que pouvait avoir le maître ; on allait au récipient, on soulevait le couvercle et on découvrait aussitôt l'état de besoin qui le tourmentait. Sur quoi, on renouvelait la provision et les traits du grand homme reprenaient leur sérénité accoutumée. Quant à l'« amour », c'était sa grande passion, celle dont la domination le posséda toute sa vie et qui, d'abord contenue et réprimée, devint de jour en jour plus despotique et plus ardente... Pendant la période du Pouldu, il la renfermait encore en une discipline assez stricte. Mais il regrettait bien haut de n'avoir pas pratiqué dans sa jeunesse la vie libre du quartier latin et, peut-être en compensation de cette lacune, il rêvait déjà d'émigrer à Tahiti où il avait formé le projet d'emmener De Haan et M. Emile Bernard.

Donc, chez lui, grande avidité de sensations. En revanche, pénurie de sentiments. La base de son caractère était un égoïsme féroce, l'égoïsme du génie qui considère le monde entier comme une proie vouée à la glorification de sa puissance, comme la matière première de ses créations personnelles. Aucune charité, aucune pitié, aucune tendresse, aucun altruisme.

Mais l'exagération même de cet égoïsme effréné l'empêchait de transformer en un bourgeois banal ou en un pilier d'estaminet l'artiste qui en était doué et qui restait une figure héroïque. Car si Gauguin avait immolé à son idéal tout ce qu'il avait pu faire sien autour de lui : hommes, bêtes et gens, il avait commencé par renoncer lui-même, sans aucune restriction, aux divers éléments qui composent le bonheur



E. Bernard. — Maryo file la laine, 1892 (*Lithographie*).

humain. Foyer, famille, enfants, fortune, amitiés, bien-être, sécurité, considération, loisirs, il avait volontairement détruit ou abandonné tout cela et bien d'autres choses encore. Et pourquoi ? Pour l'unique espérance de pouvoir toute sa vie donner un corps aux splendides et rares visions de son imagination. Et, par une extension inconsciente de ce principe, il ne comprenait pas qu'un être humain pût se refuser à suivre son exemple et à s'offrir en holocauste au minotaure qu'il adorait lui-même.

Nul doute qu'il ne conçût la peinture comme un dieu dévorateur, effrayant, auquel tout, absolument tout, devait céder. L'individu,

doué de génie en cet art, lui apparaissait certainement comme un sacerdote, investi d'une fonction auguste et redoutable : celle de créer la beauté picturale. C'était là, pour ce lamentable privilégié, un devoir impérieux, auquel il devait obéir sans hésitations ni réserve, et qui l'autorisait, en outre, à commettre tous les actes, pourvu qu'ils fussent utiles au but supérieur qu'il visait.

S'il lui avait été permis de façonner l'univers, il aurait, évidemment, donné au genre humain la forme d'un vaste couvent où le peintre aurait occupé le sommet de la hiérarchie et tous les autres individus des degrés différents, selon l'importance des services qu'ils auraient pu rendre au maître dans l'accomplissement de son œuvre. Et lorsque l'amitié de Meyer de Haan le mit à même de réaliser ses aspirations secrètes, c'est exactement une sorte de confrérie semblable qu'il installa au Pouldu, dans les modestes proportions où le maintenaient les ressources minimes de son élève. Minimes, mais assurées, c'était là le grand point. Toute sa vie, Gauguin la passa à la poursuite de cette simple faculté : pouvoir travailler en toute indépendance, hors de toute obligation servile envers le goût du jour, celui de la mode, des marchands et des clients. Il acceptait joyeusement la misère physique la plus noire, du pain et de l'eau, pourvu qu'on le laissât libre de produire avec toute la fougue et toute l'exubérance de son tempérament créateur.

C'était cette magnifique abnégation qui avait séduit Meyer de Haan, au point qu'il assuma le devoir de la rendre possible en la partageant. Pour lui aussi, le talent et le génie imposaient à l'artiste une sorte de mission de droit divin, à laquelle il devait se consacrer corps et âme. Seulement, tandis que Gauguin englobait dans le nombre des victimes ses amis et connaissances, avec tous leurs tenants et leurs aboutissants, son élève restait un peu plus humain et conservait des scrupules. Il n'admettait pas que l'artiste empiétât sur le domaine d'une personnalité autre que la sienne. Aux frontières de son moi se bornait sa tyrannie.

Libres de tout souci, les deux peintres s'arrangèrent dans ce cadre

longuement choisi une existence laborieuse de moines d'art laïques. Ils se levaient de très grand matin et descendaient de leurs chambres vers sept heures. Ayant pris leur petit déjeuner, de café au lait, de pain et de beurre, ils partaient travailler en plein air dans la campagne avec leur attirail de peinture, ou bien leur carnet à dessins, selon la lumière qu'il faisait. Ils revenaient à onze heures et demie pour déjeuner à midi. Vers une heure et demie ou deux heures, ils reprenaient leurs labeurs jusqu'à cinq heures, à moins qu'ils n'aient eu des visiteurs à recevoir, cas exceptionnel. A sept heures, on dînait. L'intervalle entre la rentrée et le repas était occupé à causer ou à visiter l'atelier. Ils se couchaient de très bonne heure, vers neuf heures du soir, non sans avoir fait leur partie de loto ou de dames. Le damier de Gauguin, tracé sur une vieille annonce, avec une petite décoration en bordure, est encore à la maison. Souvent aussi, ils dessinaient à la lueur de la lampe.

Ils ne lisaient rien, ni livres, ni journaux. L'antique et énorme Bible hollandaise de De Haan est bien encore, il est vrai, remisée dans notre grenier. Mais il est douteux qu'il ait beaucoup manié un texte aussi encombrant. Elle pèse au moins dix kilos. Il aurait fallu un palan pour la compulser et son propriétaire était un être menu, rachitique, contrefait, souffreteux, presque un infirme.

Mais la musique était pour eux un passe-temps favori. Meyer de Haan aimait à l'écouter, sans cependant en jouer jamais, quoiqu'il affirmât la savoir. Gauguin, lui, jouait de la mandoline et du piano. Il avait appris très tard, à l'âge adulte, ce dernier instrument sur lequel il ne pouvait guère exécuter que des morceaux d'un rythme assez lent. L' « agilité » des pianistes expérimentés lui manquait. Son répertoire comprenait notamment du Schumann, la *Berceuse* et la *Rêverie*, et du Hændel (1). Une fois, des musiciens étrangers, inconnus à la maison, sont venus jouer du violon.

---

(1) Gauguin cite Hændel, dans sa lettre publiée par *les Marges*.

Ils travaillaient très peu dans leur atelier, étaient presque constamment dehors, excepté, bien entendu, en ce qui concerne la sculpture. Leur méthode consistait à visiter longuement les points de vue qu'ils voulaient peindre et dont ils étudiaient à satiété les lignes, les harmonies, les lumières et les tons sur lesquels ils prenaient des notes abondantes, le crayon à la main. Gauguin aimait à répéter que l'œuvre devait être complètement achevée dans l'esprit du peintre, avant qu'il n'aborde sa toile. Lorsque cette minutieuse et patiente préparation était terminée, lorsqu'il savait pour ainsi dire par cœur d'avance le tableau projeté, il guettait son éclairage. Venait enfin la matinée précieuse qui donnait l'effet si chèrement caressé et désiré. Alors, l'artiste bondissait sur ses pinceaux et, face à face avec la Nature, il enlevait en une séance le poème de son rêve. Il commençait par en tracer la composition d'un trait au bleu de Prusse, large, net, hardi, précis, expressif et pour ainsi dire nuancé par des pleins et des déliés. Puis, dans les espaces ainsi rigoureusement déterminés, il appliquait les couleurs par touches verticales ou obliques, couvrant à peine la toile, posées d'un geste velouté, souple et félin. « On aurait dit un chat jouant avec une souris. » Le tout, d'un seul jet, sans tâtonnement ni reprises. « En une séance, recommandait-il souvent, autrement c'est raté, car il vaut mieux recommencer une toile que de la retoucher. » Cette méthode, dont la base reposait sur la contemplation intime et incessante de la nature, avait l'avantage matériel d'épargner les frais de modèle. Ils n'en prenaient presque jamais. Gauguin n'a utilisé qu'une seule fois les services de Madeleine Delorme, une jeune fille des environs, et ceux de Capitaine, un vieux mendiant d'une noblesse particulièrement pittoresque. En réalité, leurs véritables modèles, c'étaient tous les gens du pays, les passants, les paysans à l'ouvrage, les pêcheurs et pêcheuses de goémons, les mousses rôdant sur la côte, les baigneuses sur la plage, les ménagères autour de leurs chaumières et de leurs fumiers, les bergères



Coll. E Bernard.

Emile Bernard. — Le Blé noir, Pont-Aven, 1888 (*Dessin rehaussé*).

et les pâtres, menant leurs bêtes aux champs, etc., etc. D'un trait hâtif et curieux, ils notaient sur leurs carnets les gestes, les attitudes, les groupements, les poses des bêtes et des gens. Tout cela était repris ensuite dans cette élaboration préalable, sans laquelle ils n'admettaient pas de production, et qui lui servait d'aliment.

Outre ces travaux et ces délassements, Gauguin entretenait une correspondance plus ou moins suivie avec un certain nombre d'amis. Cette partie de sa vie a échappé par son caractère d'intimité aux observations de Mlle Henry. Mais ce sera la besogne des biographes et des mémorialistes futurs que d'en rassembler les éléments... Elle se rappelle seulement qu'il était en relations avec Van Gogh, son « assassin » d'Arles. Ce dernier lui avait même exprimé le désir de venir le rejoindre au Pouldu. A quoi Gauguin s'est empressé de répondre qu'il n'y avait plus de place. « Jamais de la vie ! disait-il, il est fou ! Il a voulu me tuer ! » Un correspondant moins dangereux était M. Emile Bernard, habitant cependant tout près, à Pont-Aven. Ils échangeaient tous deux un assez grand nombre de lettres. M. Bernard lui envoya même des estampes et des croquis humoristiques au sujet de leur émigration projetée à Tahiti.

Ni Gauguin ni Meyer de Haan n'aimaient à se déplacer ou à excursionner aux environs. Vers le commencement de la belle saison, Gauguin se rendit à Paris où il fit un court séjour et d'où il revint avec des souliers pointus et jaune clair et un vaste feutre à la Buffalo Bill. Le 14 juillet 1890, il se rendit à Pont-Aven, accompagné de tous les pensionnaires de l'auberge. Car ils recevaient eux-mêmes d'assez fréquentes visites ; un petit noyau d'admirateurs et de confrères gravitait autour d'eux. Certains vinrent même séjourner plus ou moins longtemps à l'hôtel de Mlle Henry. Le premier en date fut Laval, l'ami qui avait accompagné Gauguin dans son voyage à la Martinique. Avec un inconnu de petite taille il vint passer quelques jours aux Grands-Sables au printemps de 1890.

Peu de temps après son départ, M. Sérusier arriva de Paris et resta auprès du maître jusqu'à l'automne; il ne quitta Le Pouldu que quelques semaines avant Gauguin et Meyer de Haan. Et le 23 juillet, M. Filiger fit son entrée dans ce petit cercle où son influence devint bientôt considérable. Si bien qu'au milieu de cet été de 1890, la pauvre petite maisonnette du Pouldu abritait sous son toit : Meyer de Haan dans



Coll. Schuffenecker.

FILIGER. — Le Solitaire (*Pastel*).

la grande chambre ; Gauguin dans la chambre sur la cour (1), M. Sérusier dans la chambre sur la rue ; M. Filiger dans l'atelier (2) ; la propriétaire dans le cabinet de toilette ; et la bonne dans la buvette. Gauguin profitait de ce que le toit de la cuisine, régnant sous sa fenêtre, lui ouvrait un chemin possible pour se relever la nuit et aller

(1) Voici comment M. Henry Bidou, d'après Séguin, je crois, décrit la chambre de Gauguin au Pouldu : « La chambre de Gauguin était ornée de l'*Olympia* de Manet, du *Triomphe de Vénus* de Botticelli, de *l'Annonciation* de Fra Angelico, d'estampes d'Antamaro et de décorations de Puvis de Chavannes. » (*Journal des Débats*. Hebdomadaire. 11 sept. 1903). — C. C.

(2) Parmi les visiteurs de Gauguin, j'ajouterai le nom de M. Gustave Geffroy qui ne fit, sans doute, que passer au Pouldu. « J'ai peu connu Gauguin, m'écrit-il ; je l'ai vu chez Carrière à Paris et en Bretagne au Pouldu. » — C. C.

fraterniser avec la bonne dans la buvette et passer avec elle quelques joyeux moments. L'ancien timonier de l'escadre retrouvait là le programme de ses « noces » de matelot, l'escalade, la payse et la bouteille. « Vive le vin, l'amour et le tabac! »

B. *Conversations.* — Mais la trivialité de ce détaîl et de quelques autres que l'on pourrait citer ne doit pas détourner l'attention du rayonnement intellectuel qui, à cette époque, illuminait la frêle auberge des Grands-Sables. On peut imaginer quel Eldorado esthétique formait cette ruche pour de jeunes artistes adorant leur métier et dégagés des luttes déprimantes de la vie. Discussions académiques, recherches techniques, théories curieuses et paradoxales, nouvelles des sphères artistiques, projets de voyages, échanges d'œuvres y entretenaient une atmosphère spirituelle pure, délicieuse et bienfaisante. Aucun domaine de la pensée n'échappait à leurs investigations, mais naturellement celui de la peinture avait leur préférence.

C'est au Pouldu que Gauguin changea de manière et qu'il renonça définitivement à l'analyse des tons pour passer à leur synthèse. Un des pots en grès, décorés par lui et resté en la possession de M. Filiger, porte sous l'orthographe gamine de son inscription la trace de cette évolution. « Vive la *sintaize*! (sic) (1) » y est-il écrit. Les plus

---

(1) Sintaize, ainsi écrit, ne prenait-il pas un sens quelque peu ironique? J'avoue qu'il me fait songer à « foutaise », un mot cher à Gauguin lorsqu'il s'agissait pour lui de caractériser une théorie d'école, quelle qu'elle fût. « Si vous saviez, m'écrit M. de Monfreid, combien Gauguin se... *foutait* de toutes ces théories, même en 1888 ou 1889!... Il me disait à cette époque, déjà, qu'il avait mis en garde Van Gogh contre tous ces systèmes : division des tons, mélange optique des couleurs, etc. Et même le fameux « synthétisme » le faisait, je m'en souviens bien, hausser les épaules et sourire avec ironie, en 1891, quand il allait s'embarquer pour Tahiti. Du reste, voyez dans ses « lettres » ce qu'il en dit. Si j'insiste là-dessus, c'est qu'à cette époque-là, précisément, il y a eu parmi les jeunes littérateurs un mouvement assez retentissant : le symbolisme. Gauguin, qui fréquentait ce milieu littéraire, avait eu la faiblesse de se laisser un peu encenser par quelques-uns de ces écrivains qui le proclamaient le chef des symbolistes en peinture. Mais, au fond, il considérait ce vocable et toutes les théories qui en dérivaient comme des jeux d'enfant. Il souriait avec un petit air fort approbatif quand Verlaine, au café Voltaire (où nous rencontrions les protagonistes dudit mouvement littéraire), répétait en clignotant de ses yeux malins : « Hé! zut! Ils m'embêtent, les « *cimbalistes* » (*sic*), etc. » — C. C.

anciennes des toiles accrochées par lui dans la salle (*Ripipoint* (1), *Paysage de Pont-Aven*) appartiennent encore au premier de ces procédés, tandis que le second se fait jour graduellement dans celles qui les suivirent (*Bonjour, Monsieur Gauguins* (sic) ; *la Plage du Pouldu*) et finit par régner sans partage dans les dernières (panneaux-portraits de l'auteur et de Meyer de Haan). Evidemment, cette transformation ne s'est pas accomplie sans d'innombrables causeries et de pressantes argumentations.

Gauguin exposait aussi à ses amis et élèves les principes de son credo pictural. Il leur répétait les axiomes qui lui étaient chers, tels que : « La ligne, c'est la couleur (2) ». Image frappante qui démontre que Gauguin avait pour le dessin autant de respect qu'Ingres et qui distingue de plus entre le genre de dessin qu'un coloriste doit cultiver et celui qu'il doit éviter. Il disait encore : « Un centimètre carré de vert au milieu d'un tapis de billard est plus vert qu'un centimètre carré de vert pris isolément (3) ». Ainsi résumait-il, en quelques syllabes, toute une partie de son étude professionnelle, longuement poursuivie dans les directions les plus nouvelles : la variation des tons et la peinture de l'atmosphère.

Lui qui avait horreur d'entrer en communication avec des interlocuteurs hostiles, étrangers et inconnus, prenait au contraire plaisir à s'expliquer dès qu'il se sentait dans un milieu sympathique. Il n'était plus alors animé que d'une noble passion pour l'art et rien

---

(1) Comme j'interrogeais M. Mothéré sur *Ripipoint*, voici ce qu'il me répondit : « Le *Ripipoint* est le nom d'une nature morte par Gauguin, exécutée *au petit point* au Pouldu. Cette toile avait causé beaucoup d'admiration au moment de son apparition. Gauguin l'avait baptisée lui-même le *Ripipoint*. Un propriétaire de Pont-Aven, nommé David, très répandu alors dans le milieu artistique de l'endroit, avait même écrit une pièce de vers à son sujet, ayant pour titre le nom de cette sensationnelle petite toile. Gauguin, qui ne fit que traverser le pointillisme sans s'y arrêter, fit ensuite don du *Ripipoint* à son hôtesse du Pouldu. » — C. C.

(2) « M. Charles Filiger, ajoute M. Mothéré en une autre lettre, m'a rapporté la maxime : « La « ligne, c'est la couleur. »

(3) « C'est le peintre Armand Séguin qui m'a rapporté ce propos », m'a dit M. Mothéré.

n'aurait été plus loin de ses sentiments que d'essayer de monopoliser le fruit de ses recherches. Il tenait plutôt à marquer la préséance que lui conférait son âge, son expérience et son talent. Au Pouldu, il était toujours écouté avec déférence et ses jeunes confrères faisaient le plus grand cas de ses précieux conseils. Il ne tarissait pas de railleries à l'adresse des « Américains », élèves trop dociles de l'Ecole, qui s'enfermaient de longues heures dans un atelier clos pour travailler avec des modèles, au lieu de s'attaquer bravement à la Nature, par l'observation directe. Une pareille genèse ne pouvait mettre au jour que des œuvres froides, fausses et mortes. Il leur reprochait aussi l'absence de toute logique dans leurs procédés ; il riait de leur étrange façon de commencer une toile par un coin qu'ils poussaient à fond pendant que tout le reste de la surface restait en blanc ; et il condamnait cette manière de composer une œuvre de pièces et de morceaux, comme une mosaïque de fragments rapportés.

Il a également exprimé plus d'une fois le souhait de voir réussir la photographie des couleurs, découverte alors à peine naissante, dont la réalisation était appelée, espérait-il, à dessiller les yeux des peintres académiques et à prouver combien l'impressionnisme demeure fidèle à la nature, tout en l'interprétant à sa guise, tandis que les trompe-l'œil en zinc peint de ses adversaires la trahissent ridiculement tout en prétendant la copier avec servilité.

Il admirait peu les Grecs et les Romains qu'il considérait comme en décadence par rapport aux Egyptiens, aux Indiens et aux Orientaux. Leurs chefs-d'œuvre, quoique séduisants, avouait-il, ne représentaient, devant son critérium si pur et si altier, que l'abandon des stylisations nobles et sublimes de leurs devanciers. Il avait ramassé auprès du pavillon javanais de l'Exposition universelle un fragment de frise figurant une danseuse et l'avait pieusement accroché dans la salle du Pouldu. Il s'en était inspiré pour sculpter lui-même en terre brune une statuette vide-poches qui existe encore chez nous mais



E Bernard — La Femme perfide, 1892 (*Lithographie*).

brisée en plusieurs morceaux. Son génie audacieux se jouait dans les régions de la plus extrême fantaisie, où rien ne le guidait ni ne le soutenait plus que la sûreté instinctive d'un goût impeccable, inné et non appris. Peu lui importait de se priver d'une aide, inutile pour lui, pourvu qu'il conquît par là un surcroît de liberté, d'indépendance et de puissance. « Entre un navet et un chef-d'œuvre, disait-il, il n'y a que la différence d'un millimètre. » Erreur imperceptible et capitale qu'il se sentait de taille à ne jamais commettre. Le style, nourri par l'étude intime de la Nature qu'il voulait connaître à fond pour la recréer en lui imposant son empreinte, voilà quel était à ses yeux le tout de l'art. S'affranchir de l'ordre étroit, banal, fixé dans la matière inerte, pour s'élever jusqu'à un autre ordre, plus grandiose, plus intense d'expression, entièrement original, mobile et variable mais toujours présent, constituait son besoin dominant, sa constante préoccupation et le penchant général de son caractère.

Si, dans le champ des beaux-arts, ces dons de splendide initiative lui ouvraient d'infinies perspectives sans cesse renaissantes, ils l'emportaient dans les régions politiques, sociales et religieuses, jusqu'à des conceptions plus discutables. Cet instinct de simplification qui lui faisait concentrer en des harmonies supérieures tous les aspects du monde physique, lui rendait insupportables les détours complexes de la civilisation. De là sa haine du bourgeois, du mariage, de la famille, du fonctionnaire, du magistrat. Il condamnait violemment leur égoïsme hypocrite, abrité derrière les lois, afin de lui substituer un égoïsme cynique, rejetant toute contrainte, dont il est difficile d'apercevoir le mérite et l'avantage et qui, aux esprits impartiaux, semble tout à fait équivalent.

...Toujours est-il qu'au Pouldu, Gauguin vantait continuellement les charmes de la vie sauvage. Il pressait instamment Meyer de Haan et ses autres amis de le suivre dans une émigration définitive vers ces parages vierges de toute culture. D'abord parce que cette

vie sauvage lui paraissait plus belle. Lumière plus radieuse, couleurs plus vives, lignes plus suaves, absence de voiles laids et déformateurs cachant le corps humain, développement plus rationnel des muscles et des membres, et partout, rythme plus élégant et plus souple des mouvements et des attitudes, enfin les mille attraits qui flattent le regard de l'Européen dans les pays du soleil, joints à leur nouveauté piquante, leur valaient, à son avis, une grande supériorité esthétique. Ensuite, au point de vue social, cette vie, plus conforme aux besoins naturels, en favorisait la satisfaction, tandis que, sous nos latitudes inclémentes, tout les heurte et les exaspère. Enfin, assurait-il, la vie aux tropiques était bien meilleur marché... Quoi qu'il en soit, ses dithyrambes passionnés avaient converti à ses idées et à ses projets Meyer de Haan d'abord et ensuite M. Emile Bernard. Tous deux avaient l'intention de l'accompagner dans son exode à Tahiti.

A ces théories artistiques, politiques, sociales et économiques, de valeurs très diverses dès qu'elles s'écartaient du terrain où sa compétence était incomparable, s'ajoutait chez Gauguin un fond de mysticisme vague, certes, mais indéniable. Le *Christ jaune* qui faisait partie des toiles apportées de Pont-Aven l'atteste, ainsi qu'un autre carton peint et qu'une toile ébauchée recueillis par Mlle Henry.

Le premier a pour sujet un *Pardon en Bretagne.* Dans une clairière, les fidèles prient autour du tombeau d'un saint ; au-dessus du sépulcre se dresse, immobile et hiératique, un groupe de trois personnages traités dans les mêmes tons gris que la pierre du monument et qui ne sont autres que les âmes des morts.

La seconde, d'une composition plus complexe et qui s'affilie peut-être aux images d'Epinal, très en honneur au Pouldu, porte en son milieu l'arbre de la Science du Bien et du Mal dont un buisson de roses entoure le pied. Adam et Eve se tiennent auprès de lui. Dans le ciel apparaît l'Archange justicier. Une chaîne de collines ferme l'horizon. C'est le Paradis terrestre.

Voilà donc un filon de religiosité qui ne s'accorderait guère, à première vue, avec les appétits matériels de son possesseur. On serait d'abord tenté de la juger un peu ironique en constatant, dans ces scènes sacrées, certaines déformations qui sembleraient indiquer de la part de l'auteur une intention satirique : l'allongement des bras du *Christ jaune,* par exemple, la présence d'un veau couché sur l'herbe au milieu des fidèles du *Pardon,* l'addition d'un ornement végétal énigmatique dans le Paradis terrestre. Mais réfléchissons que, d'abord, Gauguin a toujours introduit, en toutes matières, un assaisonnement de railleries assez saugrenues, ce qui leur enlève beaucoup de portée. Ensuite que les lacunes énormes de son instruction rudimentaire lui dérobaient toutes les réponses de la Science aux questions qu'il se posait, comme tout homme, sur les rapports du Créateur avec ses créatures et qu'il était, par suite, porté à leur adapter des solutions surnaturelles. Et nous ne serons plus étonnés que cette veine mystique dans les assises de son moi ait affleuré toute sa vie.

En Océanie, elle lui a rendu chères les cosmogonies maories auxquelles il accorda une grande place dans son livre de *Noa-Noa.* Au Pouldu, elle a dû se manifester au cours de ses entretiens avec Meyer de Haan dont les opinions philosophiques dépassaient son niveau. Il les nota, en effet, puisque, dans le panneau *Sous la lampe* où il portraitura son ami en proie aux affres de la spéculation abstraite, il a placé sur la table le livre de Carlyle, *Sartor Resartus.* Il n'est donc pas déraisonnable de supposer que les conversations du lecteur de Carlyle et de l'auteur du *Christ jaune* ont dû plus d'une fois rouler sur les religions, la métaphysique et la théogonie.

C. *Tableaux faits au Pouldu.* — A trente ans de distance, les souvenirs de Mlle Henry ont perdu toute précision au sujet des chefs-d'œuvre créés chez elle. Elle se rappelle seulement que le travail incessant du maître avait donné naissance à une nombreuse collec-



Coll. De Monfreid.

P. GAUGUIN. — Paysage.

tion d'œuvres de toute nature, peintures et sculptures. S'il avait pu trouver un four il aurait même fait de la céramique. Il en a souvent regretté l'impossibilité (1). En ce qui concerne les peintures, il convient de mentionner ici qu'elles formaient un ensemble si important que Bernheim jeune lui en offrit vingt mille francs à son retour de Bretagne. L'artiste refusa parce que ce n'était pas le prix qu'on donnait à Monet (2). Il en vendit peu de temps après aux enchères une certaine partie qui lui rapporta les dix mille francs avec lesquels il partit pour son premier séjour à Tahiti. Les sculptures comprenaient notamment plusieurs bas-reliefs sur bois, entre autres, celui ayant pour sujet les négresses de la Martinique, d'après la lithographie sur papier jaune. Un autre était sculpté des deux côtés, ce qui permettra peut-être de l'identifier. Il y avait aussi une académie de femme à mi-corps, penchée en avant, en plâtre.

D. — Passons maintenant à la décoration de la salle. Voici quelles étaient les œuvres de Gauguin qui en faisaient partie.

Sur le mur du fond ou de l'ouest, opposé à l'entrée. A droite, un paysage peint sur carton : *Vue de Pont-Aven*, au delà d'une prairie très verte. A gauche, un paysage carré sur toile : *les Foins*, avec le chien de l'auteur au premier plan. Disséminés sur le mur, des cartons peints, deux lithographies sur papier jaune, une petite toile représentant deux ou trois pommes vertes dans une coupe bleue.

La place d'honneur était occupée au centre par le grand portrait

(1) A propos de cette faculté qu'avait Gauguin de tout transformer en objets artistiques, je citerai ce passage d'une lettre que m'adresse M. Schuffenecker : « Je ne lui ai jamais vu abandonner une toile, une sculpture, une poterie. C'était la force, la certitude, la fécondité. Toute matière, sous sa main, se transmuait en œuvre d'art. Je lui ai vu faire des bijoux avec de la tôle à tuyaux de poêle, et tout cela sans fatigue apparente ni interruption. » Ajoutons-y cet extrait de l'article de M. Careil (*Fureteur Breton*) que nous avons déjà signalé : « Jamais inactif, toujours en mal de production, Gauguin, après une journée de labeur, donnait encore à ses doigts frémissants une occupation nouvelle. De son canif, il sculptait sa canne, ses sabots, une planchette, des plats en bois, — torturé toujours par le besoin de créer. » — C. C.

(2) M. Mothéré me dit que ce fait lui a été rapporté par M. P. Bonnard.

de la propriétaire peint par Meyer de Haan. Cette toile avait excité au plus haut point l'admiration de Gauguin qui, pourtant, n'en était pas prodigue. Pendant son exécution, il en demandait constamment des nouvelles à De Haan qui ne voulut le lui montrer qu'après l'avoir entièrement terminé. Lorsque ce moment fut arrivé, le maître



Cliché Durand-Ruel.

Henry MORET. —La Rivière de Pont-Aven.

fut vivement frappé de l'œuvre de son élève. Il s'installa devant elle et resta très longtemps à la contempler. Ensuite, il lui confectionna un cadre qu'il décora de sa main. Puis, il la suspendit à l'endroit le plus en vue de la salle. Enfin, un dessin à l'encre de Chine, de Gauguin.

Sur le mur de droite, où était la cheminée, donnant au sud. Sur la cheminée même, au centre, l'important buste de Meyer de Haan, plus grand que nature, sculpté et peint par Gauguin sur un bloc de

chêne massif. L'imposte de la cheminée : *Danse bretonne.* De chaque côté du buste, des pots en grès, illustrés de petits motifs humoristiques. Sur des étagères fixées au mur, de chaque côté de la cheminée, la négresse en plâtre peint et la statuette javanaise. Sur les panneaux supérieurs des portes, des armoires, le portrait de l'auteur, à droite ; celui de Meyer de Haan à gauche, peints à même le bois. Au plafond, la décoration entière.

Donnant sur la route, la fenêtre dont les vitres avaient reçu une décoration d'ensemble, tirée de la vie des champs et exécutée à l'huile. Les intempéries l'ont détruite en quatre ou cinq ans.

Sur la cloison du côté de l'entrée. Les deux panneaux de la porte d'entrée : celui d'en haut était orné de la toile *Bonjour, Monsieur Gauguins* (*sic*), collée sur le bois avec de la céruse ; celui du bas, de *la Femme caraïbe,* peinte directement sur bois.

Enfin, en dehors de la salle, dans l'entrée et au-dessus de la porte de la buvette, se trouvait *le Paradis terrestre.*

Dans une autre lettre, M. Mothéré me donne encore les précisions suivantes sur la décoration de la salle

« La salle à manger de l'auberge était entièrement décorée, jusqu'aux vitres, de peintures, de toiles, de dessins, de lithographies, de fresques, de sculptures, etc., etc., exécutés par Gauguin et par les peintres, ses amis, ayant séjourné plus ou moins longtemps auprès de lui. Notamment : Meyer de Haan, Filiger, Moret, Maufra, Sérusier, etc. En fait de phrases peintes, nous ne nous rappelons que les suivantes. Au plafond : « *Honi* (sic) *soit qui mal y pense !* » (1) Autour d'une nature morte représentant des oignons : « *J'aime l'oignon frit à l'huile.* » Sur le soubassement, peint en gris, de la paroi ouest, une phrase de

---

(1) Suivant M. Sérusier, cet « Honi soit qui mal y pense ! » s'explique par la décoration même du centre du plafond, qui représentait une oie à double tête cherchant des poux sur une tête de femme. Ce même motif se retrouve d'ailleurs avec la même inscription sur le carton qui contient les lithographies sur papier jaune.

Cliché Durand-Ruel

M. Maufra. — Falaises.

Wagner dont je ne me rappelle plus les termes exacts, mais qui signifiait que « tout art exécuté pour de l'argent était sans valeur »... Maufra n'avait fourni à l'ensemble que des éléments tout à fait accessoires, et comme nombre, et comme esthétique, et comme situation dans le local. Ils se composaient de deux panneaux de porte, placés, le premier, sur l'extérieur du haut de la porte de la salle et représentant une marine. Cette marine, dont seule la mer était traitée avec un talent indiscutable, avec ce sens intime et direct de la fluidité de l'eau et de ses tons innombrables qui était le grand mérite de Maufra, a été vendue le mois dernier (1) aux Galeries Barbazanges, en même temps que le *Bonjour, Monsieur Gauguins* (sic). En effet, elle était peinte à même le bois du panneau de l'autre côté duquel était collée avec du blanc de céruse la toile de Gauguin. J'ignore ce qu'elle est devenue. Vis-à-vis, c'est-à-dire sur la porte de la buvette, Maufra avait exécuté un coucher de soleil sur la mer. »

« L'auberge du Pouldu, me dit encore M. Mothéré, ne cessa de hanter l'esprit de Gauguin. Même à Tahiti, à son premier séjour, il se souvenait d'elle avec plaisir et affection. M. A. Vollard, en voyant chez nous les portraits de Meyer de Haan, l'ami et le mécène de Gauguin au Pouldu, m'a dit : « Tiens ! mais je connais ce type-là. Gau-
« guin l'a mis dans une toile de Tahiti, dans cette même pose, en
« train d'écouter des conteurs maoris ». Dans une des lettres du recueil publié par M. Daniel de Monfreid, Gauguin, au cours du premier séjour à Tahiti, informe son correspondant qu'il « écrit à De Haan
« mais qu'il n'avait pas de réponse ». Enfin, la tête du principal personnage du *Ia ora na Maria,* peint, lui aussi, pendant ce premier séjour à Tahiti, offre une ressemblance frappante avec celle du grand portrait de la propriétaire de l'auberge, exécuté par

(1) La lettre de M. Mothéré est datée du 12 décembre 1919.



Cliché Durand-Ruel.

M. Maufra. — Le Port de Camaret (Finistère).

De Haan, suspendu autrefois dans la salle et aujourd'hui encore en la possession de ma femme. »

Dernier détail fourni par M. Mothéré : au nombre des toiles peintes par Gauguin au Pouldu, il faut mentionner un beau portrait d'enfant, celui du jeune Louis Le Ray, dont les parents, très liés avec l'auteur, le recevaient souvent chez eux.

Sur cette période du Pouldu, je citerai aussi quelques extraits d'une lettre du graveur Paul-Emile Colin, l'illustrateur des *Travaux et des Jours* :

« J'étais en 1890, m'écrit-il, allé rejoindre, avec Filiger, Gauguin au Pouldu. Nous étions là tous quatre : Gauguin, Filiger, De Haan et moi, installés au bord de la mer à l'Hôtel de la Plage, seuls pensionnaires d'ailleurs chez la bonne Marie, brave fille qui vivait à peu près de nos modestes pensions. Filiger, chassé de Paris par « faulte d'argent », n'allait qu'à contre-cœur en Bretagne d'où il ne devait pas sortir ; il avait eu d'ailleurs à Paris une aventure qui avait failli lui coûter la vie. On l'avait trouvé inanimé sur le pavé avec un coup de couteau dans la cuisse et une blessure à la main d'où coulait le sang en abondance ; l'artère palmaire avait été sectionnée. Gauguin venait d'éditer un album de lithographies et il se reposait ou semblait se reposer, mais il remâchait son voyage à Tahiti dont il nous racontait les douceurs de vie et les forces d'art. Il avait dès ce moment la ferme intention d'y aller pour longtemps, c'était dès lors le but de sa vie... Gauguin ne travaillait alors que très peu, par boutades ; en revanche, il s'intéressait à moi et me guidait dans mes travaux ; j'ai de lui et de moi une étude où nous nous mélangeons sans heurt. Je lui échappais cependant parfois ; je me révoltais contre cette simplification outrancière dont je connaissais la source. Plus tard, je l'ai mieux comprise et ai senti combien elle était nécessaire à son talent... ¶A mon arrivée en Bretagne, je connus quelques jours Sérusier qui regagnait Paris. De Haan, difforme, roussâtre,

J'y suis retourné un jour avec ce brave Henry Moret, grand chasseur devant l'Éternel et mort trop tôt... J'avais fait la connaissance de Filiger à l'atelier Colarossi ; tout de suite, sa peinture m'avait attiré ; nous déjeunions à ce moment dans un petit restaurant de la rue Serpente. Plus tard, il habita dans la maison même de Colarossi.



Coll. A. Mellerio.

A. Séguin. — Paysans bretons (*Eau-forte*).

C'est là qu'il me montra l'album de lithographies de Gauguin avant notre départ pour la Bretagne.

« Malgré son tempérament énergique, Gauguin était un doux ; il fut toujours très aimable et courtois vis-à-vis de moi. Il aimait parler, dire ses admirations, et ses remarques sur la nature étaient savoureuses et substantielles. A ce point de vue, tous ses amis ont bien pu se dire ses élèves. A cette époque de sa vie où je l'ai le plus connu, il se trouvait dans une situation précaire. Filiger me confia que

De Haan pourvoyait à ses besoins. C'est à la louange de tous deux, celui qui sut donner et celui qui sut accepter. Le Christ logeait chez le publicain. Il y a deux hommes pour le caractère desquels j'ai une profonde admiration car ils ont tout sacrifié à l'Art avec la quasi-certitude qu'ils ne profiteraient pas de leurs efforts : c'est Gauguin et l'éditeur Edouard Pelletan ; j'ai eu le bonheur de vivre assez près d'eux pour les apprécier à leur valeur. Qu'ils restent en exemple aux artistes et aux éditeurs. Mais hélas ! »

M. Paul Sérusier m'a parlé d'un voyage qu'il fit avec Gauguin du Pouldu à Lorient. Gauguin, qui avait alors touché un peu d'argent, décida qu'on se rendrait à Lorient en voiture. Une fois à Lorient, Gauguin, voyant un piano, décida de le louer et de le faire transporter au Pouldu. « Tu sais donc jouer du piano ? demanda Sérusier. — Oh ! non, répliqua Gauguin, mais avec de l'intuition... ! »

« Gauguin était étonnamment intuitif, me disait à ce sujet M. Sérusier ; quand je jouais de l'accordéon, j'essayais de chercher comment l'instrument était fait, comment il fonctionnait, quels sons on pouvait en tirer. Lui, cherchait à partir d'un air déjà connu ; mais, très vite, cela devenait un autre air ; il brodait des variations personnelles. Quand il peignait, c'était la même chose. Il me disait : « Ah ! voilà « une étude que je vais travailler pendant plusieurs semaines », et puis, il s'échauffait ; une tête tout à coup apparaissait dans un coin de sa toile ; puis une autre ; et, le soir, sa toile était terminée. A Tahiti, par contre, il devait peindre avec plus d'esprit de suite, plus d'application. »

C'était pour Tahiti, en effet, qu'il allait quitter Le Pouldu ; mais, d'abord, ce ne fut pas à Tahiti qu'il songea, mais à Madagascar. C'est vers cette dernière île qu'avec De Haan il avait d'abord décidé de se diriger, me dit M. Sérusier. De Haan lui objecta que Madagascar n'était pas très sain. Gauguin fixa alors son choix sur Tahiti mais il partit seul, car un des parents de De Haan (De Haan était déjà malade et mourut l'année suivante) dissuada celui-ci de quitter la France.

Les Marges ont publié, dans le numéro du 15 mars 1918, une belle lettre que Gauguin adressait de Bretagne au peintre danois Willemsen. Dans cette lettre qui n'est pas datée, Gauguin parle de son intention de quitter la France pour Tahiti. Ce document, fort curieusement illustré, ne contient pas seulement le croquis de deux paysans



Coll. P. Serusier.

P. SÉRUSIER. — Les Grands Sables.

bretons : l'un jouant de la bombarde et l'autre du biniou, mais aussi des esquisses de Tahitiennes qui m'ont fort intrigué. (M. de Monfreid éclaircit un peu pour moi le mystère en me disant que ces dessins seraient en réalité postérieurs à la lettre.)

Pourquoi Gauguin partait-il ? Non pas seulement pour renouveler sa vision ou pour trouver là-bas la vie moins chère, comme nous l'avons dit. Mais aussi parce qu'il était pris parfois d'une véritable fringale de voyage. Dans le livre de Rotonchamps, nous trouvons un aveu de Gauguin lui-même : le peintre y raconte comment, encore

tout enfant, à Lima, il s'enfuit de chez lui pour aller se cacher dans une épicerie. Le Chinois qui veille sur ses destinées, découvre là le marmot « en train de sucer de la canne à sucre, assis entre deux barils de mélasse ». Et Gauguin ajoute : « J'ai toujours eu la lubie de ces fuites, car, à Orléans, à l'âge de neuf ans, j'eus l'idée de fuir dans la forêt de Bondy avec un mouchoir rempli de sable au bout d'un bâton que je portais sur mon épaule. C'était une image qui m'avait séduit, représentant un voyageur, son bâton et son paquet sur l'épaule. » Et puis, il y avait le désir, pour lui, de vivre de la vie sauvage : « Je ne suis pas ridicule, déclarait-il un jour à une dame, en présence de Sérusier qui m'a rapporté ce propos, je ne peux pas être ridicule, car je suis deux choses qui ne peuvent pas être ridicules : un enfant et un sauvage (1) ».

***

Un temps assez long s'écoule d'ailleurs entre le moment où il quitte Le Pouldu et celui où il s'embarque pour Tahiti. Si, en effet, il abandonne Le Pouldu à la fin de l'été 1890, il ne quitte Paris à destination de Tahiti que le 4 avril 1891. Dans l'intervalle, se placent ses rencontres, au Café Voltaire, avec les symbolistes qui devaient, le 23 mars 1891, lui offrir au même Café Voltaire un banquet d'adieux. C'était l'époque où, dit de Rotonchamps, il portait en guise de gilet un jersey bleu marine décoré d'applications de broderies bre-

---

(1) J'épingle encore ici deux phrases de Gauguin que m'a citées M. Sérusier. M. Sérusier lui répétait cette phrase de Jules Lefebvre : « Un peintre doit être bête ; faites bêtement ce que vous voyez. » Et Gauguin de répondre : « Un peintre peut faire tout ce qu'il veut, pourvu que ce ne soit pas bête. » Gauguin aimait beaucoup aussi à affirmer : « Le laid peut être beau ; le joli, jamais. » « Gauguin était très doux, me dit encore M. Sérusier ; nous avons souvent couché dans la même chambre et souvent j'ai gardé la bougie allumée pour lire au lit, bien après que Gauguin eut résolu de s'endormir ; mais il n'eut jamais le moindre mouvement d'impatience. Je dois cependant avouer qu'il prenait grand plaisir à effrayer Séguin, très craintif de sa nature ; quand Séguin, par exemple, posait les unes près des autres les couleurs complémentaires, Gauguin, qui condamnait le procédé, sortait tranquillement son revolver de sa poche, l'armait et le posait sur la table... et Séguin ne rapprochait plus les couleurs complémentaires. »

tonnes. « Nous l'avons maintes fois rencontré à cette époque, notamment au Quartier Latin, dit aussi M. Paul Souday (*Temps*, 3 novembre 1919), notamment dans un petit restaurant voisin du Luxembourg, où dînait Moréas. C'était un robuste gaillard, large d'encolure, au visage hâlé et portant un gilet de laine à broderies bretonnes... tout à fait l'aspect d'un loup de mer (1). » Ceux qui l'ont connu alors ont aussi gardé le souvenir de ses sabots bretons, sculptés par lui-même, et semblables à ceux qui firent partie de la collection d'œuvres de Gauguin exposées par M. Mothéré aux Galeries Barbazanges en octobre 1919 (2). Gauguin était encore à cette époque, nous dit le livre de Rotonchamps, un « homme solide et musclé ». Il avait profité des leçons de boxe qu'à Pont-Aven le peintre Chauffard lui avait jadis données (3).

Après avoir vendu bon nombre de ses œuvres et recueilli ainsi la somme de 9 860 francs, Gauguin fit voile vers l'île enchantée ; quelque temps après, il écrivait au bas d'une gravure et en dialecte maori cette phrase dédiée à M. Paul Sérusier : « Sérusier, quand verras-tu la terre du mystère ? »



Parti pour Tahiti en avril 1891, il en revenait deux ans après. De Rotonchamps dit que le 1er septembre 1893 Gauguin arriva à Paris ; le 3 août, en tout cas (à moins qu'il ne s'agisse d'un 30 pris pour un 3), il était à Marseille, comme le montre sa lettre à M. de Monfreid : « Je suis arrivé aujourd'hui mercredi à midi avec quatre

---

(1) Mme V. Ségalen a bien voulu me montrer une photographie de Gauguin portant gilet breton, et M. de Monfreid a gravé un beau portrait de Gauguin, également en gilet breton.

(2) Une photographie de sabots sculptés par Gauguin illustrait l'intéressant article de M. Michel Puy sur Gauguin, dans *l'Art décoratif* d'août 1911. Les sabots ont toujours passionné Gauguin. Dans la série de lithographies sur papier jaune, de gigantesques sabots apparaissent au premier plan de la litho qui représente un enfant nu (avec, au fond, une femme se baignant).

(3) Et il en faisait même profiter les autres ; car M. Bousquet, directeur du Petit Lycée à Brest, m'a dit avoir, vers cette époque, reçu ses premières leçons de boxe des mains de Gauguin lui-même, dans l'atelier de M. Schuffenecker.

francs en poche. » Son retour était dû peut-être à des motifs d'ordre pécuniaire, car le 12 septembre il partait pour Orléans afin d'y toucher 13 000 francs, héritage d'un oncle paternel. Gauguin, depuis longtemps, n'avait plus manié autant d'argent. Pendant plusieurs mois, il put mener à Paris une existence presque luxueuse en la compagnie d'Anna la Javanaise qu'il avait rencontrée à Montmartre. De Rotonchamps nous a encore décrit son costume à cette époque, « sa longue redingote à taille, de couleur bleue et à boutons de nacre ». Le gilet bleu se boutonnait sur le côté et l'entourage du col était jaune et vert. Un pantalon mastic, un chapeau de feutre gris avec ruban bleu de ciel, des gants blancs, un bâton décoré de sculptures et où une perle fine était enchâssée complétaient ce costume étrange qui, comme dit Rotonchamps, rappelait la tenue d'un compère de revue.

En novembre de la même année, il organisa chez Durand-Ruel une exposition des œuvres qu'il avait élaborées à Tahiti ; quelques œuvres bretonnes du peintre figuraient cependant dans le catalogue : *Bonjour, Monsieur Gauguins, les Batteries, Aux provisions.*



A une date qui reste pour moi assez imprécise, probablement au printemps de 1894, Gauguin se rendit en Bretagne où son séjour dut être assez court. « Nous n'avons entendu parler de son retour, me dit M. Mothéré, qu'au printemps de 1894. A cette époque, Mlle Henry ne tenait plus l'auberge du Pouldu depuis novembre 1893 ; Gauguin, qui avait certainement nourri l'espoir de s'y réinstaller, dut y renoncer. M. et Mme Slevinsky lui offrirent l'hospitalité dans leur villa du Pouldu où ils habitaient alors (1). Il y demeura assez longtemps, puis il s'établit pour l'été avec la Javanaise Anna, à l'hôtel Gloanec de Pont-Aven. Il y était entouré de Chaudet, Séguin,

---

(1) M. Slevinsky, mort depuis, était un peintre polonais. Je n'ai pu obtenir l'adresse de Mme Slevinska.

de Chamaillard, etc. Nous sommes restés en dehors de son cercle de relations pendant toute cette période. » M. Paul Sérusier m'a dit que, pendant cette période d'entre-deux-Tahiti, Gauguin lui battit froid. « Il était, me dit-il, changé d'aspect et de caractère ; plus susceptible que jamais, il a dû croire que, comme Bernard, je ne me con-



Coll. Armand Parent.

P. GAUGUIN. — Nature morte.

sidérais pas comme son disciple, alors que je n'ai cessé de proclamer ma dette de reconnaissance à son égard. Lui, dont les habits étaient si délabrés autrefois, il était maintenant superbement vêtu. Portant gilet d'astrakan et bonnet d'astrakan, il allait, un singe sur l'épaule, accompagné de sa Javanaise (1). »

---

(1) Dans l'article du *Fureteur Breton*, ce singe est devenu « un perroquet vert ». Faut-il croire au singe ou au perroquet ? ou bien aux deux ?

Naturellement, la présence d'un pareil homme dut stupéfier les Bretons. Rotonchamps a raconté comment, un jour où Gauguin était allé, avec quelques amis, excursionner à Concarneau, des gamins s'attroupèrent autour d'eux et une bagarre eut lieu. Le peintre Séguin, ayant, à ce que m'a dit M. Sérusier, giflé un galopin qui devenait par trop indiscret, le père de l'enfant intervint, puis des marins de la région. Lorsque Séguin vit que les choses se gâtaient, il se précipita dans le bassin et s'enfuit à la nage, mais Gauguin reçut un violent coup de sabot qui lui mit la jambe en piteux état (1). On dut le ramener à Pont-Aven. Pendant qu'il était immobilisé sur son lit de souffrance, Anna la Javanaise partit pour Paris, passa à l'atelier pour en emporter les objets à sa convenance et puis disparut à jamais. Tous ces événements découragèrent fort Gauguin ; son héritage, d'ailleurs, tirait à sa fin ; il décida de repartir pour Tahiti (2). Dans une lettre d'octobre ou novembre 1894, il écrit à M. de Monfreid (*Lettres de Paul Gauguin à De Monfreid*, Crès) son intention de rentrer à Paris en décembre et de partir en février « pour toujours en Océanie... Je pourrai alors finir mes jours libre et tranquille sans le souci du lendemain et sans l'éternelle lutte contre les Imbéciles ». Le 12 février 1895, il organisait à Paris sa dernière vente de tableaux. Il répartit quelques bibelots entre ses amis et puis, quelques jours plus tard, il quitta la France pour la dernière fois.

---

(1) « Je me suis battu pour d'autres ; on m'a cassé la jambe », écrira-t-il en août 1896 à M. de Monfreid. On sait que cette brisure de cheville devait le faire souffrir tout le reste de sa vie, surtout qu'une maladie vénérienne était venue envenimer cette plaie. « Le marin brutal, propriétaire d'une barque, dit l'article du *Fureteur Breton*, fut poursuivi et condamné, mais il avait eu soin de vendre son bateau et le malheureux Gauguin ne toucha nulle indemnité. » D'aprés l'article du *Fureteur Breton*, le perroquet assistait à l'algarade.

(2) Est-ce au dernier séjour de Gauguin dans la pension Gloanec que s'appliquent ces lignes de la lettre de M. P.-E. Colin ? « A Pont-Aven, nous nous trouvions à l'hôtel de la vieille Marie, n'était-ce pas Marie Gweneck (?), mariée à un vieil ivrogne bon enfant qui regardait sa femme diriger la maison en maîtresse consommée. La grande salle était décorée de peintures par petits panneaux des peintres qui avaient passé là. Gauguin y figurait en deux panneaux bien différents de ce qu'il faisait alors, mais de fort bonne peinture ; l'un représentait des cerises, l'autre un paysage avec une vache, dont on ne voyait que les trois quarts du dos, coupée qu'elle était par le cadre. Il me les a montrés lui-même et a joui de mon étonnement en un large rire silencieux. »



Coll. Emile Bernard.

E. Bernard. — Portrait de ma sœur (1888).

***

Quelle fut l'évolution artistique de Gauguin durant ces divers séjours en Bretagne ? Pour bien nous en rendre compte, il nous faut d'abord rappeler brièvement où en était Gauguin lorsque, pour la première fois, il se rendit à Pont-Aven. Il était impressionniste et se considérait plus particulièrement comme un élève de Pissarro qu'il avait personnellement et intimement connu ; nous pourrions même dire que ce fut Pissarro qui lui mit le pinceau en main. On se souvient que Pissarro ne voulait recourir en peinture qu'aux trois couleurs du prisme et à leurs dérivés immédiats ; on se souvient des efforts qu'il fit, ainsi que Monet et Manet, pour réaliser la lumière par le mélange optique des couleurs et comment les novateurs organisèrent en 1874 chez Nadar une exposition sensationnelle.

« Les premiers essais de Gauguin se datent de 1875 », écrit Victor Ségalen. Il semble même qu'on puisse dire de 1874, car M. Armand Parent qui s'intéresse presque autant à la peinture qu'à la musique, m'a dit posséder dans sa collection une toile de Gauguin de 1874, signée et *datée* par l'artiste lui-même. Il s'agit d'un vase bleu contenant des fleurs et qui, me dit M. Parent, rappelle étonnamment la technique de Manet et de Monticelli (1).

En 1886, c'est-à-dire lors du premier séjour breton de Gauguin, M. Emile Bernard, rencontrant notre peintre à Pont-Aven, décrit ainsi sa technique : « Une petite facture tisse la couleur et rappelle Pissarro ; peu de style. » (*Mercure de France*, décembre 1903.) Jugement partial mais qui semble cependant contenir une certaine vérité ; nous en retiendrons seulement que Gauguin avait encore conservé à cette époque la technique des impressionnistes intégraux. Je sais que M. de Monfreid me reproche amicalement d'être affreusement

---

(1) M. Parent possède aussi, comme natures mortes de Gauguin : 1° un vase de couleur rose contenant une rose et, à côté,... des sabots encore (M. Parent ignore la date de cette œuvre) ; 2° des pommes dans une coupe qui datent, me dit-il, du séjour au Pouldu.



Coll. Cottereau.

A. Séguin. — Portrait de la Comtesse d'H. (*Aquarelle*).

terre à terre en m'attachant ainsi aux questions de technique, alors que le mérite de Gauguin ne consiste pas, me dit-il, le moins du monde en améliorations techniques par lui apportées à l'art de peindre. Mais, justement, j'ai voulu m'en tenir, dans cette étude, à la question de technique, plus objective, afin de ne pas me laisser entraîner par des impressions, trop subjectives. Avant d'interpréter Gauguin, essayons d'abord de déterminer quelques faits à son sujet.

Quand Gauguin renonça-t-il à l'impressionnisme intégral ? Et sous quelles influences ? C'est là la grosse question que nous nous efforcerons d'examiner d'une façon particulièrement objective, car elle a déjà fait couler beaucoup d'encre. Nous plaçant au centre du combat, nous recevrons certainement des coups de part et d'autre, car nous ne pouvons accepter complètement aucune des thèses qui nous sont proposées. Il semble qu'elles peuvent se ramener à trois. Thèse de M. Emile Bernard : c'est lui, Emile Bernard, qui a révélé à Gauguin une nouvelle voie : Gauguin non seulement l'aurait imité mais encore effrontément plagié. Thèse de M. de Monfreid, telle que j'ai cru la voir se dégager des lettres qu'avec tant d'intelligente amabilité il a bien voulu m'adresser au sujet de cette étude : Gauguin a suivi l'évolution naturelle que lui imposait son magnifique tempérament. Thèse de M. Maurice Denis, dans ses *Théories*, ce livre si admirablement plein d'idées : Gauguin a été grandement influencé par Cézanne.

Pour M. Emile Bernard, la conversion de Gauguin n'eut pas lieu par étapes ; on peut la déterminer à un jour près ; elle date du moment où, en 1888, lors du second séjour de Gauguin à Pont-Aven, M. E. Bernard montra ses tableaux à notre peintre qui revenait de la Martinique et qui allait bientôt partir pour Arles. « Je le menai chez moi, écrit M. E. Bernard, et à ma grande surprise, il s'enthousiasma. » Gauguin, s'il faut en croire M. E. Bernard, l'aurait non seulement imité mais odieusement copié. « Le Pardon de Pont-Aven, écrit M. E. Bernard, venait d'avoir lieu et j'avais peint, me

servant comme thème du costume local, une prairie ensoleillée, de parti pris jaune, historiée de coiffes bretonnes et de groupes noir-bleus. De ce tableau, Gauguin partit et fit *la Vision du Sermon*, tableau dans lequel les coiffes forment également le motif principal. Il découpa son avant-plan sur un fond de parti pris tout rouge où deux lutteurs, empruntés à un album japonais, furent dévolus à représenter une vision... 1888... Gauguin me questionne pour savoir comment j'avais obtenu mes noirs ; je lui dis que je les avais tirés du bleu de Prusse ; comme sa palette était dépourvue de cette couleur, il me l'emprunta et tira les siens du même produit, les blancs étant des composés de ce même bleu... Ce tableau à teintes plates tranchait comme une négation sur les œuvres précédentes de Paul Gauguin ; il se rapprochait jusqu'à la ressemblance de mes *Bretonnes dans la prairie*... Un an plus tard, j'exposai mes *Bretonnes dans la prairie* et différents tableaux antérieurs. On me traita de plagiaire et d'élève de Gauguin (1). »

Certains, en effet — Séguin, m'a-t-on dit, fut du nombre — avaient cité M. Emile Bernard parmi les élèves de Gauguin (2). Je pense que, sur ce point, tout le monde sera aujourd'hui d'accord, amis ou adversaires, pour dire qu'il n'en est rien et pour donner acte à M. Emile Bernard de sa protestation, légitime en cette matière. Où la question devient plus délicate, c'est au moment où M. Emile Bernard déclare que c'est lui qui a été le véritable chef d'école. « Attentif au mouvement symboliste, dit-il, j'avais voulu une pein-

(1) M. Louis Lormel, dans *la Revue Illustrée* de 1907, fait sienne la thèse de M. Bernard : « Nous avons aussi remarqué récemment au Salon d'automne un tableau de Gauguin qui fut peint en 1889 et dans lequel toutes les directions de lignes, tous les groupements, voire même les mouvements et les proportions, rappellent d'une façon frappante un panneau d'Émile Bernard, peint en 1888 et représentant *La Moisson, à Pont-Aven*. »

(2) En tout cas, Séguin, dans son article de *l'Occident* (mars 1903), dit nettement que, pour lui, c'est M. Émile Bernard qui a influencé Gauguin : « La vérité est qu'Émile Bernard, plus autorisé que nul autre à écrire sur cette période de notre art dont il fut l'un des meilleurs représentants, conserva une grande influence sur Paul Gauguin, comme sur moi-même, plustard. »

ture parallèle » et Gauguin, selon lui, n'avait fait que suivre dans son sillage.

Mais M. E. Bernard, lui-même, veut bien concéder que, si Gauguin s'enthousiasma si rapidement, c'est qu'une transformation s'était déjà produite en lui ; s'il a reçu la révélation, c'est que, jusqu'à un certain point, il était déjà en état de grâce. « En 1888, écrit-il, je retrouvai toujours dans ses toiles le même tissage de couleurs, les recherches de la division du ton, chères aux impressionnistes ; *un style meilleur apparaissait, aristocratisant la forme et la composition, mais petit encore.* Je le menai chez moi et, à ma grande surprise, il s'enthousiasma. »

(Les italiques ne sont pas de M. E. Bernard.)

M. Schuffenecker va bien plus loin et son témoignage possède une grande valeur puisqu'il émane d'un homme qui connaissait Gauguin avant son premier départ pour la Bretagne et chez qui Gauguin déposa ses tableaux au retour de ses divers voyages. Sollicité par moi sur ce point, voici ce que m'écrit M. Schuffenecker : « C'est lors de son premier séjour en Bretagne qu'il s'affranchit de l'influence de Pissarro et qu'il affirma cette superbe personnalité qui trouva son plein épanouissement sous les tropiques (la Martinique) et en Océanie où sa nature de sauvage de génie se trouvait à l'aise et dans son milieu. » Et voilà pourquoi je regrette tant de posséder si peu de détails sur ce *tout premier séjour* de Gauguin en Bretagne, où peut-être s'est élaborée la complète transformation de son art. Il est regrettable aussi que nous ne connaissions pas les dates exactes des diverses lithographies bretonnes qui figurent dans cet Album de Gauguin où, pêle-mêle, se coudoient des études bretonnes, arlésiennes et martiniquaises. Ces gravures bretonnes ne doivent pas être en tout cas postérieures à 1888 (1).

---

(1) « Les lithographies (sur zinc) tirées sur papier jaune, me dit M. de Monfreid, ont été exécutées par Gauguin lors de son retour de la Martinique, vraisemblablement pendant le séjour qu'il fit à Paris en arrivant des Antilles et avant d'aller en Bretagne faire la courte apparition qui précéda son départ pour Arles en Provence. » Ceci est déjà intéressant, mais n'est-il pas vraisemblable que les dessins bretons de cette collection dataient de son précédent séjour en Bretagne, c'est-à-dire le *tout premier* séjour ?

Comme l'a fait remarquer Charles Morice, la série martiniquaise est déjà « synthétique » (1). Et De Rotonchamps insista lui aussi sur ce point qu'à la Martinique Gauguin « ne peut plus peindre par de petits léchés de couleur comme à Montmartre... Ce n'était plus le papillotement maigre des coups de pinceau du début... A la préoccu-



Coll. P. Sérusier.

P. Sérusier. — Les Dunes.

pation dominante des couleurs crues et des transparences lumineuses qui l'avait captivé jusque-là commence à s'ajouter le sentiment des masses d'ensemble et de la brutale harmonie des lignes et des couleurs. Par un groupement naissant des faisceaux colorés se manifeste une tendance, non plus à l'analyse des tons, mais à leur simplicité. » Et De Rotonchamps dit encore : « Une toile de Gauguin, de 1887, appartenant à l'ingénieur Ernest Cros, est une preuve typique de ce que

(1) Ch. Morice. *Les Gauguins du Petit-Palais et de la Rue Laffitte.* (*Mercure de France*, février 1904.)

l'abandon des formules impressionnistes ne fut pas en principe déterminé par les théories émises en 1888 au sein du groupe artistique de Pont-Aven. Sur cette petite toile, des femmes de race noire, en robes éclatantes au bord de la mer. Deux assises au premier plan, près de corbeilles de fruits... Ces figures cernées en partie d'un trait qui accuse leur contour se découpent sur... mer très bleue... Ciel d'orage... Au fond, coteaux violets... village à toit rouges... Tons francs... sans mélange optique de couleurs, sauf cependant..., caractéristique comme indice de transition, un bouquet d'herbes, semé de fleurs rouges... au premier plan et qui est traité à la manière de Pissarro. »

Je dois d'ailleurs déclarer que M. de Monfreid ne considère pas ce tout premier séjour en Bretagne comme particulièrement important dans la vie de Gauguin. Il est vrai qu'il envisage la vie de l'artiste comme un tout dont il hésite à isoler une parcelle, quelle qu'elle soit.

« Du tout premier séjour de Gauguin en Bretagne, m'écrit-il, c'est-à-dire avant son voyage à la Martinique, je ne sais pour ainsi dire rien. C'est quand cet artiste est revenu des Antilles que j'ai réellement fait sa connaissance chez Schuffenecker. Ce dernier me semble renseigné mieux que n'importe qui sur les premiers débuts de son camarade de chez Bertin, l'agent de change. En tout cas, s'il est allé à Pont-Aven vers 1885 (?) ou 1886 (??...), cela n'a guère eu d'influence, au point de vue de l'évolution du peintre. Jusqu'à son voyage à la Martinique Gauguin se ressentait d'une technique procédant par hachures, avec une tendance à la division du ton, technique évidemment inspirée par Pissarro qui fut son maître du début. Il me paraît bien puéril de rechercher jusqu'à quel instant précis Gauguin procéda par juxtaposition de tons en hachures pour peindre par tons posés à plat et plus ou moins cernés. Un artiste ignore lui-même par quels moyens il rendra son idée, sa sensation, son concept ; et il procède, en peignant, selon son inspiration du moment. J'ai vu des toiles de Gauguin peintes de façons très diverses à des

époques pouvant paraître contradictoires à ceux qui assignent des dates à telle ou telle manière de faire. En tout cas, ce que j'ai vu bien nettement, c'est que, dès les premières années où Gauguin peignait en hachurant sa facture, sa personnalité s'affirmait déjà très fortement et qu'on n'eût pu confondre ses œuvres avec celles de Pissarro malgré la parenté de technique. C'était déjà bel et bien *du Gauguin*. Les toiles peintes en Normandie (*Rouen*, etc.) le démontrent clairement... En résumé, le *tout premier séjour* de Gauguin en Bretagne, avant le voyage à la Martinique, est une période qui n'a pas laissé de traces notables dans l'œuvre de l'artiste. Il en était alors, sans doute, à la phase de flottements, où sa personnalité, très forte certes, cherchait son mode d'expression adéquat à son tempérament et où tous les moyens techniques étaient abordés puis lâchés. »



Sur la question Emile Bernard se greffe la question Cézanne. « J'ai commencé, veut bien m'écrire M. E. Bernard, le cloisonnisme en 1886 avec Anquetin ; Gauguin y fut mené par moi — comme à Cézanne, en 1888, à la vision de mes toiles. » Mais Gauguin ne connaissait-il pas, n'admirait-il pas déjà Cézanne avant cette époque ? Au temps de ses tout premiers débuts en peinture, Gauguin allait le soir, nous dit De Rotonchamps, « rejoindre Pissarro ainsi que Cézanne, Guillaumin et d'autres dans un café de Montmartre que ceux-ci fréquentaient ». Etant encore agent de change, ajoute De Rotonchamps, « Gauguin acheta pour une quinzaine de mille francs d'œuvres de maîtres modernes, une toile de Manet, plusieurs Renoir, des toiles de Claude Monet, de Cézanne, de Pissarro, de Guillaumin et de Sisley, etc. » Il dut plus tard s'en dessaisir lorsqu'il décida de renoncer à sa situation d'agent de change, mais, dit toujours Rotonchamps, « il conserva jusque dans les derniers temps de son séjour en

Europe quelques précieuses épaves qui furent déposées d'abord chez Em. Schuffenecker et ensuite chez le peintre D. de Monfreid. On remarquait parmi celles-ci une belle nature morte de Cézanne, un compotier rempli de fruits, posé sur un coin de serviette en compagnie d'un citron ; un paysage du même représentant des arbres d'un joli ton avec, au premier plan, un petit lavoir, et un Intérieur par Pissarro... »

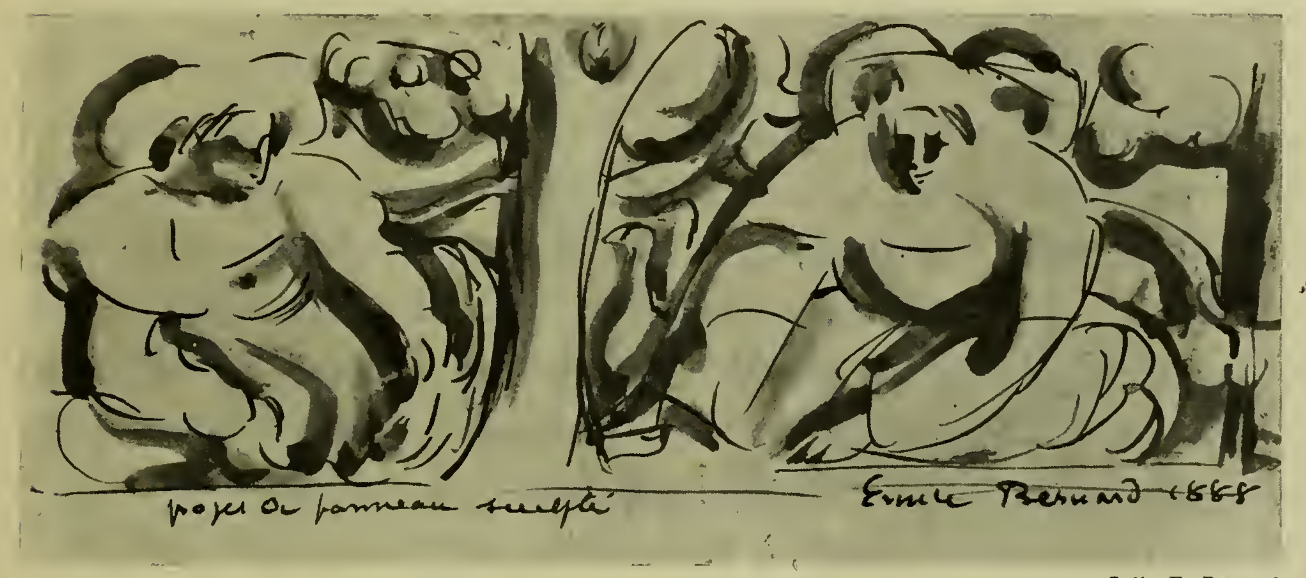
M. Sérusier, avec qui j'ai passé des heures délicieuses dans sa maison de Châteauneuf-du-Faou, une œuvre d'art unique en son genre tant son pinceau l'a décorée de la cave aux combles, M. Sérusier, avec son fin sourire, me dit que, pour lui, l'influence de Cézanne sur Gauguin était indubitable, mais il ne croit pas le moindrement à celle qu'Emile Bernard aurait exercée sur Gauguin. Comme l'a fait Charles Morice, il affirme que Gauguin, grand admirateur de Cézanne, admira surtout chez M. E. Bernard... les toiles de Cézanne qui étaient suspendues aux murs de l'atelier. « Gauguin, dit M. Sérusier, a regardé longuement ces toiles et puis il m'a dit : « Allons faire un Cézanne », et, souvent, d'ailleurs, quand il se disposait à peindre des fruits, il se servait de cette même formule : « Allons faire un Cézanne ! »

Et, comme je demandais à M. Sérusier ce qu'il pensait du « cloisonnisme » dont M. E. Bernard est le père :

« Ce qu'on a appelé le cloisonnisme, me dit-il, c'est cette manie d'user de gros cernés bleus foncés (le noir alors n'était pas permis) pour affirmer la forme. Anquetin avait cloisonné avant Bernard et il continua pendant quelque temps. Je me souviens d'un tableau d'Anquetin cloisonné de vermillon et qui fut exposé au Restaurant Italien, lors de l'Exposition de 1889. Mais on peut dire, si l'on veut, que c'est Cézanne qui a cloisonné le premier. Cézanne, en effet, quand il avait commencé un tableau, éprouvait le besoin, pour affirmer la forme, de tracer à gros traits les contours des objets ; mais, quand il peignait, il y mettait tant de fougue que la couleur dépassait le tracé.

Il retraçait alors un nouveau contour ; puis, quand il peignait, il le reperdait. Tous ces cernés naturellement étaient destinés à disparaître. Seulement, comme Cézanne n'arrivait jamais à finir un tableau, les gros cernés demeuraient sur sa toile. Gauguin a fait comme Cézanne ; mais lui, la plupart du temps, il supprimait ensuite. Anquetin et Bernard ont fait une fin de ce qui n'était qu'un moyen ; ils ont inventé le faux style, c'est-à-dire la caricature d'un style déjà connu. »

« Je ne puis, m'écrit de son côté M. E. Bernard, rien vous dire



Coll. E. Bernard.

E. Bernard. — Projet de panneau sculpté (1888).

relativement à l'influence sur Gauguin de Paul Cézanne ; je sais seulement qu'en 1888, il aimait surtout Degas et Pissarro dont il était l'élève et chaque fois que je lui disais Cézanne, il répondait Degas ; ensuite, il changea bien. Je suis quant à moi, d'origine, élève de Cézanne. »

Puisque M. Emile Bernard est un élève de Cézanne, il ne m'en voudra sans doute pas de concilier ces divers témoignages, en apparence contradictoires, de la façon suivante. Avant de rencontrer M. E. Bernard, Gauguin avait connu et admiré Cézanne, mais son admiration pour le maître d'Aix fut ravivée par ce qu'il vit chez Em. Bernard : toiles de Cézanne lui-même (et un Cézanne peut-être fort

différent du Cézanne purement impressionniste qu'il avait connu naguère) et toiles d'Emile Bernard où l'influence cézanienne se manifestait.

Que Cézanne dût, en tout cas, plus tard, influencer Gauguin, presque tout le monde est à peu près d'accord là-dessus, sauf Gauguin lui-même (vers la fin de sa vie) et Cézanne. Mais, sans doute, ne faut-il voir là qu'un accès de mauvaise humeur des deux peintres mécontents de voir sans cesse leurs noms mélangés à tort et à travers par les critiques d'art. « Il me disait, déclare M. E. Bernard, relatant les conversations qu'en 1904 il eut avec Cézanne (*Mercure de France*, octobre 1907), surtout beaucoup de mal de Gauguin dont l'influence lui paraissait désastreuse. « Gauguin aimait beaucoup « votre peinture, lui dis-je, et il vous a beaucoup imité.— Eh bien, « il ne m'a pas compris, répondait-il furieusement ; jamais je n'ai « voulu et je n'accepterai jamais le manque de modelé ou de graduation ; « c'est un non-sens. Gauguin n'était pas peintre, il n'a fait que des « images chinoises. » Et Gauguin, de son côté, se fâchera, à Tahiti (lettre du 12 mars 1897), à l'idée qu'on puisse le considérer comme élève de Cézanne : « Surtout ne laissez plus faire Z... qui va me fourrer « dans une exposition avec Bernard, Denis, Ranson et Cie, ce qui « donne l'occasion au critique du *Mercure* de dire que c'est Cézanne « et Van Gogh qui sont vraiment les promoteurs du mouvement mo- « derne. » A vrai dire, d'ailleurs, ni Gauguin, ni Cézanne, même dans ces phrases extrêmes, ne nient positivement le fait d'une influence. « Gauguin, m'écrit M. de Monfreid, m'a souvent parlé de Cézanne en termes admiratifs ; il l'a même un peu suivi, comme inspiration (et non comme imitation). » On sait que, pour M. Maurice Denis (*Théories*), Gauguin est « le plus notoire des disciples de Cézanne ». Pour Mirbeau, toujours outrancier, Gauguin n'est qu'un vulgarisateur de l'art cézanien. Telle est à peu près aussi la conclusion à laquelle parvient M. Louis Vauxcelles (*Pays*, 8 janvier 1918) : « Que cherchait

Cézanne, en somme? A reconstruire par la synthèse cet univers que les impressionnistes avaient subtilement analysé... Cézanne, impressionniste quant au métier, remontait aux principes éternels de la composition classique. Son disciple, le plus astucieux des vulgarisateurs — Gauguin — exploita la découverte du maître en l'agrémentant d'un parfum d'exotisme... Gauguin, lui aussi, rompt les digues de l'impressionnisme, va plus haut, plus loin que la jouissance de l'œil, élargit l'impressionnisme dont les complémentaires limitaient le domaine, fait leur part à la cadence, à l'imagination, au symbole, à l'âme... De Gauguin viendront Denis, Bernard, Séguin. Girieud, d'autres. Mais Gauguin est venu de Cézanne. » Pour M. Schuffenecker, « il admirait principalement Cézanne et Degas, mais dans toute son œuvre je ne vois *en rien* l'influence de Cézanne. Gauguin était, comme peintre et artiste, le contraire de ce dernier qui fut à mon avis le type de l'impuissance à parfaire même une étude et ne fit jamais ce qu'on peut appeler un tableau. Je n'ai même jamais compris l'admiration de Gauguin pour ce perpétuel raté à qui l'on a fait une réputation comme chef d'école. Eh bien ! ils sont jolis, ses élèves, les Matisse et autres. Cézanne fut un ingénu sincère et âpre, il se jugeait lui-même un impuissant et ne comprenait rien au succès que l'on fit à sa peinture dans ses dernières années... Je dois vous dire que je reconnais de grandes qualités fragmentaires dans beaucoup de ses tentatives... Gauguin, au contraire, aboutissait toujours. » M. P.-E. Colin me parle aussi de l'admiration de Gauguin pour Cézanne, tout en posant une nouvelle question intéressante et qui mériterait d'être approfondie : « A cette époque (l'époque du Pouldu), il y avait eu un froid avec Emile Bernard qui prétendait que Gauguin l'avait imité. La chose ne me semble pas impossible, malgré les protestations indignées de l'entourage de Gauguin. Voici comment je l'expliquerais. Emile Bernard est un dilettante qui s'intéresse à tout et qui imite volontiers ceux qu'il aime

dans le passé. Il le prouve encore aujourd'hui. Il a pu, à un moment donné, s'emballer sur les quattrocentistes, les imiter, les faire comprendre à Gauguin qui les a fait aimer à nous tous. En tout cas, Filiger emportait avec lui et me commentait des photographies de Cimabué, Giotto, etc. L'inspiration me paraît certaine. Mais, alors que E. Bernard, plus superficiel, abandonnait cette voie, Gauguin, volontaire et convaincu, s'y enfonçait davantage... Il avait pour Cézanne une vive admiration. Sa couleur de la deuxième époque bretonne prouve qu'il connaissait bien ses œuvres, mais de ce dessin à la Giotto et de cette couleur à la Cézanne, il a su faire du Gauguin (1). »

De tout cet ensemble se dégage, je crois, l'impression indiscutable que Cézanne comme Degas exerça sur Gauguin une importante influence dont Cézanne, d'ailleurs, convenait en ronchonnant (2) lorsqu'il se plaignait de ce que Gauguin lui eût pris « sa petite sensation », « sa petite sensibilité », et de ce qu'il les eût « promenées dans tous les paquebots ».



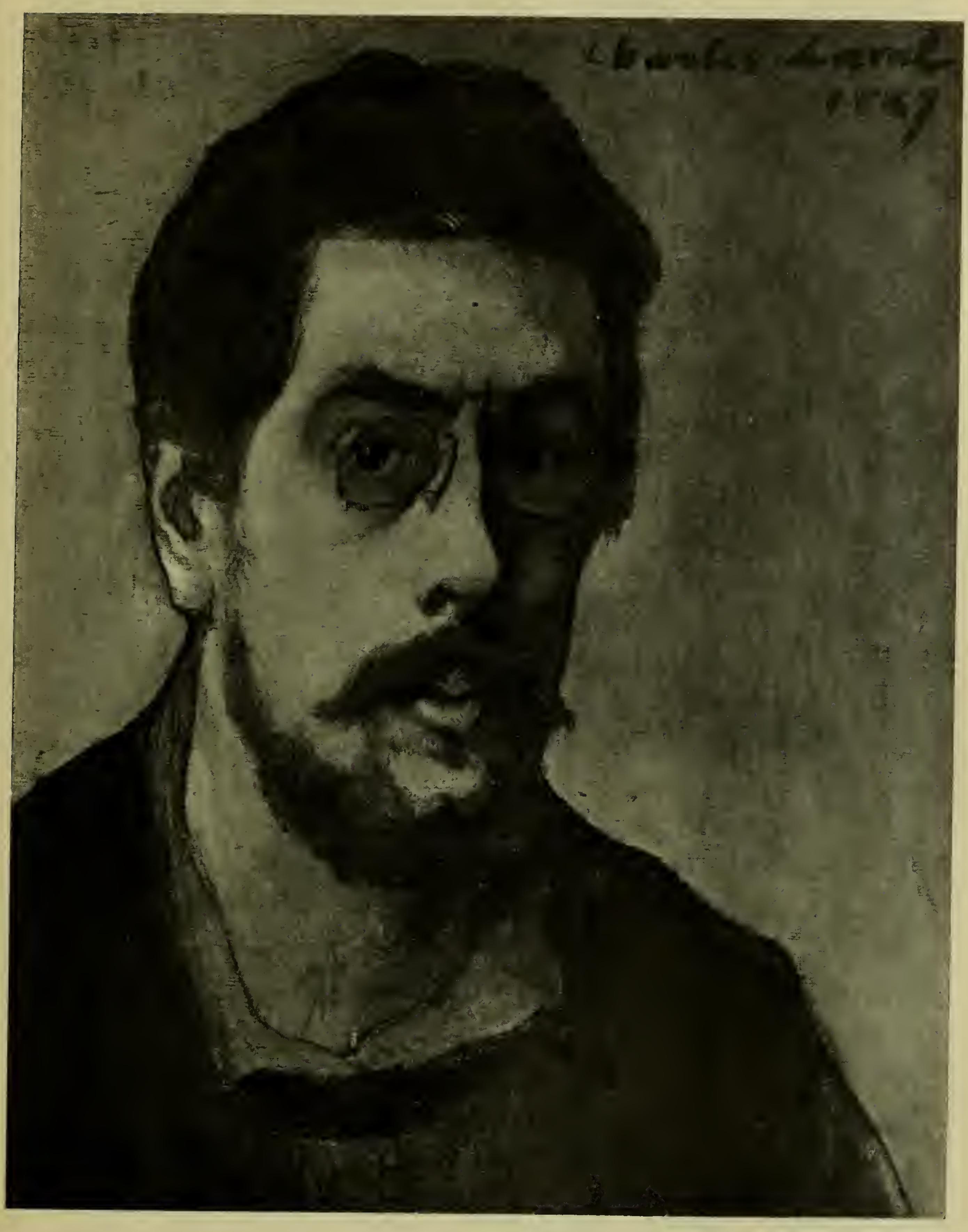
Si les influences subies par Gauguin lui furent ou non salutaires, c'est là un point sur lequel nous ne nous prononcerons pas, car nous entendons nous borner à fixer les faits de la vie artistique de Gauguin sans nous laisser entraîner à des appréciations hasardeuses, et

---

(1) Ce que M. Colin dit des quattrocentistes donnera peut-être à M. Maurice Denis une solution à la question qu'il s'était mentalement posée lorsqu'à propos de Gauguin il écrivait avec stupéfaction : « Cependant il ignorait les quattrocentistes. » Voir aussi page 37, en note, la description que donne M. Bidou de la chambre de Gauguin au Pouldu.

Lorsqu'il partit pour Tahiti, Gauguin n'emporta pas seulement sa photographie de l'*Olympia*, mais aussi ses reproductions de primitifs italiens. « Un jour — écrit-il dans *Noa-Noa* — elle (une Tahitienne) s'enhardit jusqu'à venir voir dans ma case des photographies de tableaux dont j'avais tapissé un des murs de ma chambre. Elle regarda longuement avec un intérêt tout spécial l'*Olympia*. « Qu'en penses-tu ? » lui demandai-je. Ma voisine me répondit : « Elle est très belle... » Avait-elle donc le sens du beau ? Mais que diraient d'elle les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts?... Pendant qu'elle examinait curieusement quelques compositions religieuses des primitifs italiens, je me hâtai, sans qu'elle me vît, d'esquisser son portrait. » Dans ses écrits il fait plusieurs fois allusion à Giotto. Dans une lettre à M. Fontainas (Tahiti, mars 1899) qu'a publiée *L'Amour de l'Art* (mars 1921) il parle d'un « Cimabué du Louvre ».

(2) V. Maurice Denis : *Théories*. (Bibliothèque de l'Occident), au chapitre sur Cézanne.



Coll. Emile Bernard.

Charles LAVAL. — Son portrait par lui-même.

nous passerons immédiatement à une autre question qui, elle aussi, souleva bien des controverses : Gauguin a-t-il exercé une influence réelle sur d'autres peintres, lors de ses séjours en Bretagne : a-t-il, oui ou non, existé une école de Pont-Aven ?

Au sens strict du mot, cette école n'exista certes pas ; je veux dire qu'il n'y eut jamais proclamation de théories, jamais de manifeste, ni même, à vrai dire, d'exposition commune. Gauguin haïssait le nom même d'école. « L'école de Pont-Aven, m'écrit M. Paul Sérusier, ne fut pas, comme on pourrait le croire, une *école* consistant en un maître entouré d'élèves ; c'étaient des indépendants qui apportaient en commun leurs idées personnelles et surtout la haine de l'enseignement officiel. » Un fait demeure certain et digne d'être retenu par l'histoire de l'art : des peintres approchèrent Gauguin et furent séduits, les uns plus, les autres moins, par son exemple et par ses doctrines. « Voici, dit M. E. Bernard (*Mercure*, décembre 1903), ceux qui se durent véritablement à Gauguin : Charles Laval, de Chamaillard, Sérusier, de Haan, Moret... Van Gogh est de source antérieure. Il fut avec nous cloisonniste... Séguin que, plus tard, Gauguin confisqua, fit ma rencontre en 1892, à Pont-Aven. Filiger ne se doit qu'aux byzantins et aux images populaires de la Bretagne. » M. Bernard n'est pas suspect de partialité en faveur de Gauguin ; son témoignage nous est donc doublement précieux quand il nous concède que Charles Laval, de Chamaillard, Sérusier, de Haan et Moret furent disciples de Gauguin. Quand on a tant de disciples indubitables, on est bien près d'être chef d'école, même si cette école se pique d'être frondeuse et un tant soit peu buissonnière. M. Bernard ne nous cite d'ailleurs pas tous les noms, puisque voici, par exemple, M. P.-E. Colin qui m'écrit à ce propos : « Je ne puis, quand je revois cette époque de ma vie, m'empêcher de voir en Gauguin un Christ dont nous étions les disciples. La ferveur régnait ; on aimait avec ardeur, on vilipendait avec non moins d'ardeur les marchands du temple, et cette vision

s'est accentuée pour moi quand j'ai lu récemment ses lettres d'homme qui consent à mourir pour une idée. On peut lui jeter la pierre pour des raisons sociales ; il reste une grande figure. »

Nous allons voir, d'ailleurs, qu'en nous concédant les noms qu'il a cités, M. Emile Bernard nous concède bien plus qu'il ne semble au premier examen, car il nous donne surtout M. Sérusier, et ce M. Sérusier, quoique beaucoup l'ignorent, a exercé sur l'art français du XIXme siècle une influence considérable, et non pas tant par ses œuvres que par ses conversations.

Or, en ce qui concerne M. Sérusier, M. Bernard est généreux : il le laisse complètement à Gauguin. A son sujet, pas la moindre restriction. « Sérusier, seul, se cherchait encore, écrit-il, et ne se trouva que par Gauguin. » Nous ne reviendrons pas sur la conversion de M. Sérusier aux idées énoncées par Gauguin ; elle est admise par M. Sérusier lui-même et nous en avons quelque peu parlé au début de cette étude.

S'il m'est permis de reprendre la comparaison de M. Colin, j'ajouterai que si Gauguin fut un Christ, Sérusier fut quelque chose comme son saint Paul. De même que saint Paul fit d'un christianisme encore sentimental une doctrine philosophique et portative, de même l'esprit clair de Sérusier filtra les doctrines un peu confuses de Gauguin et les répandit de par le monde. Le livre de M. Maurice Denis : *Théories*, est dédié à Paul Sérusier (1). « C'est Paul Sérusier, dit-il dans sa préface, qui a éveillé en moi le sens des théories. Notre amitié date de nos premiers entretiens sur la métaphysique et l'art en 1888 à l'Académie Julian. Il apporta cette même année à l'atelier la bonne nouvelle des idées de Gauguin. Puis il fonda les dîners des *Nabis*, ainsi nommés parce que l'état d'enthousiasme devait leur être habituel. Les *Nabis*, les prophètes, c'était, avec nous deux, nos camarades Pierre Bonnard,

(1) M. Denis : *Théories*, 1890-1910. « Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique ». (Bibliothèque de l'Occident. 1913.)

H.-G. Ibels, René Piot, Paul Ranson, K.-X. Roussel, Edouard Vuillard... (1). Là s'élaborait, en de bruyants propos de table, la substance des premières théories qui ont engendré toutes celles qui sont ici réunies. C'est donc à Paul Sérusier que je dédie ce livre, en souvenir de Gauguin, des Nabis, du Symbolisme et de notre jeunesse. » Tout son chapitre sur Paul Sérusier, « sorte de Savonarole ou mieux de prophète hébreux, de nabi austère », serait à citer : « Sérusier est maintenant professeur ; il enseigne à l'Académie Ranson. Mais il l'a toujours été, il a enseigné chez Julian, à Munich, en Bretagne, partout où il a passé, et je me souviens que lorsqu'il était massier des petits ateliers Julian, il m'enseignait, à moi nouveau, la philosophie de Plotin, avant de me révéler la technique et l'esthétique de la peinture synthétiste qu'il tenait de Paul Gauguin, rencontré en Bretagne... Esprit cultivé, raisonneur, à la fois logique et paradoxal, il s'attache à découvrir le lien des différentes formules que vivifient la parole et l'art de Gauguin. Il y met de l'ordre, il les systématise, il en tire une doctrine qui d'abord se distingue mal de l'impressionnisme, avant d'en devenir l'antithèse ; et cela se passe précisément à l'époque où de la réunion des peintres et des poètes naît le Symbolisme. J'ai démêlé depuis que la part de Sérusier a été grande dans l'élaboration de cette doctrine synthétiste, symboliste ou néo-traditionniste, dont j'attribuais la paternité à Gauguin, à Van Gogh et à Cézanne. C'est à lui que je dois la lucidité avec laquelle dans l'article d'*Art et Critique* je fixais les points essentiels du système : le tableau, une surface plane recouverte de couleurs en un certain nombre assemblées ; l'art, sanctification de la nature ; l'expression par l'œuvre elle-même et non par le sujet représenté, etc. »

« C'est à la rentrée de 1888, dit encore M. Maurice Denis,

(1) « Aux *Nabis* de la première heure, dit en note M. Maurice Denis, il conviendrait d'ajouter les noms de ceux qui se joignirent un peu plus tard à notre groupe : les peintres Rippl-Ronai Rasetti, Jan Verkade ; le sculpteur Georges Lacombe et, plus tard encore, Vallotton et Maillol. »

que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares, sur quoi on distinguait un paysage informe, à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. « Comment voyez-vous cet arbre ? avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour. Il est bien vert ? Mettez donc « du vert, le plus beau vert de votre palette ; — et cette ombre plutôt « bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible... » Ainsi nous connûmes que toute œuvre d'art était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue... Ce fut l'origine d'une évolution à laquelle participèrent immédiatement H.-G. Ibels, P. Bonnard, Ranson... On n'a pas la prétention de nommer ici tous les « élèves » de Gauguin. Les uns, comme Armand Séguin, le fréquentèrent assidûment en Bretagne. D'autres ne subirent son influence qu'à travers Sérusier ; tel fut Jan Verkade qui évolua du Synthétisme aux Saintes Mesures et devint un des artistes les plus remarquables de l'Ecole de Beuron. Pour Ed. Vuillard, la crise déterminée par les idées de Gauguin fut de courte durée ; il lui doit cependant la solidité du système de taches sur quoi il appuie le charme intense et délicat de ses compositions. Quant à A. Maillol, je doute qu'il ait jamais rencontré Gauguin ; et pourtant, quel enseignement pour ce Grec de la belle époque que les *xoana* du Maître de Pont-Aven ! »

M. E. Bernard a, il est vrai, tenté de prouver que M. Maurice Denis ne devait rien à Gauguin : « Les jeunes gens, écrit-il (*Mercure*, décembre 1903), qui, avant Gauguin même, avaient produit une œuvre originale et nouvelle, furent alors considérés comme ses élèves. Pourtant Denis avait déjà illustré *Sagesse*, Ranson fait des cloisonnés étranges et magiques. » M. Maurice Denis aurait pu s'appuyer sur ce texte pour revendiquer son originalité et sa priorité sur Gauguin. Il ne le voulut pas et, dans une lettre de rectification au *Mercure*,

il répliqua ainsi à M. Emile Bernard : « ...Il a tort de me vieillir pour rajeunir Gauguin. J'étais encore au collège que déjà Gauguin avait peint l'admirable et « synthétique » série de la Martinique. Sans prendre parti ni décider d'ailleurs qui a (1887) « inventé », de Gauguin ou de Bernard, le Cloisonnisme, le Synthétisme, etc., j'affirme que c'est l'œuvre de Gauguin, que c'est l'enseignement de Gauguin, à nous transmis par Sérusier, qui eurent sur Bonnard, sur Ibels, sur Ranson et sur moi, à l'Académie Julian, l'influence décisive. C'est Gauguin qui fut pour nous le *Maître*. Il est absolument inexact que j'aie « produit avant Gauguin » une œuvre originale, que j'aie illustré *Sagesse* avant d'avoir subi son influence libératrice. J'ajoute que Ranson, Bonnard, Roussel, etc., étaient en 1888 aussi éloignés que moi des idées d'art qui nous ont depuis réunis... Peut-être la part de Sérusier dans l'élaboration de nos théories est-elle plus considérable qu'on ne l'imagine d'ordinaire. C'est pour la bien marquer que je me suis déclaré plusieurs fois élève de Sérusier, mais de l'aveu même de Bernard, n'est-ce pas Gauguin seul qui a formé Sérusier ? Au surplus, j'estime que les œuvres de Gauguin, dont la plupart sont datées, forment un ensemble d'une qualité et d'une logique interdisant tout soupçon de plagiat. » (*Mercure de France*, janvier 1904.)

Pour M. Maurice Denis, l'Ecole de Pont-Aven existe ; elle a même, dit-il, « remué autant d'idées que l'Ecole de Fontainebleau ». Et il est certain que ses doctrines eurent une répercussion considérable non seulement dans le monde artistique français, mais encore au delà de nos frontières, tant Gauguin posséda de disciples, immédiats ou non. M. A. Verchin, avocat à Quimper et qui fréquenta beaucoup Gauguin et Sérusier soit à Pont-Aven, soit au Pouldu, me fait même finement remarquer que l'influence de Gauguin ne s'est pas seulement exercée sur ses admirateurs. « Les... *Pompiers*, tout en rompant des lances avec Gauguin, subissaient malgré eux son influence (celle que j'appelle indirecte). Inconsciemment, ils modifiaient leur formule,



Coll. A. Mellerio.

P. SÉRUSIER. — Le Bois d'Amour, à Pont-Aven (1894).

voyaient la nature sous un aspect différent, éclaircissaient leur palette. On peut suivre ce processus dans les études de Peslin, par exemple (réunies à Vannes, au Musée auquel il fit don de son œuvre), et suivre les modifications apportées à sa facture pendant toute cette période. »

Cette influence que Gauguin exerça sur tant de peintres fut-elle entièrement bienfaisante ? Je ne veux pas sur ce point non plus me laisser entraîner dans une discussion ; j'ai tenu simplement à me demander si et dans quelle mesure elle existait.

Quant à donner un emplacement géographiquement précis à l'école qu'aurait créée Gauguin, je crois que ce serait là tâche un peu oiseuse. L'École de Gauguin existait partout où le peintre portait ses pas et, jusqu'à un certain point, partout où se rendait M. Sérusier. Evidemment, si vous interrogiez M. Mothéré, il vous dirait que l'école aurait dû bien plutôt s'appeler Ecole du Pouldu qu'Ecole de Pont-Aven, puisque c'est au Pouldu que, selon lui, le génie de Gauguin a surtout pris son envol, et cette théorie pourrait s'appuyer sur la déclaration de M. de Monfreid qui m'écrit : « *Jamais* mon ami ne me parlait de Pont-Aven. Il répétait toujours : « Quand j'étais *au Pouldu...* », « J'ai fait ceci au Pouldu », « Je retourne au Pouldu », etc... » Mais M. de Monfreid trouve qu'il est puéril, à propos de Gauguin, de parler d'une « Ecole », de Pont-Aven ou d'ailleurs. M. Emile Bernard propose une solution élégante qui permettrait de départager Poulduistes et Pont-Avenistes. « L'École de Pont-Aven est, déclare-t-il, le résultat de divers groupements ; elle apparaît, non comme une académie ayant un chef et suivant ses enseignements, mais comme un faisceau d'intelligences individuelles, toutes orientées vers la recherche d'un idéal en apparence commun... C'est à tort que Le Pouldu a été donné comme le lieu historique de l'Ecole dite de Pont-Aven... La pension Gloanec où nous habitâmes tous, où Gauguin avait son atelier, pourrait à la rigueur être désignée comme point central des activités. Là vraiment furent élaborées les œuvres qui firent du bruit plus tard. Le

Pouldu fut une résidence de passage et la décoration de sa salle n'appartient qu'à Gauguin, Sérusier, de Haan et Filiger. » Mais « le vrai lieu de son éclosion (*de l'École*) c'est la boutique du père Tanguy ». Le père Julien Tanguy, marchand de couleurs, rue Clauzel, à Paris, accueillait volontiers les jeunes peintres. « C'est dans son antre obscur, dit M. E. Bernard, que, près de vingt ans durant, incendièrent à feu couvert les Cézanne... Là, je me liai avec Van Gogh, qui avait demandé à me connaître, et avec Maurice Denis... L'Ecole dite de Pont-Aven serait plus justement nommée l'École de la rue Clauzel. » Mais le père Tanguy était breton ; de toutes façons, nous voilà donc ramenés à la Bretagne (1).

***

Il nous reste encore à délibérer sur un point délicat et que j'ai voulu examiner en dernier lieu. Quelle influence la Bretagne a-t-elle exercée sur Gauguin ? Certains vous diront qu'elle fut inexistante ; et M. de Monfreid est de ceux-là ; pour lui le développement de Gauguin est un développement purement intérieur : « La question de technique, dans l'œuvre de Gauguin, m'écrit-il, ne s'applique à aucune date précise ; car il n'a point changé brusquement de facture ; celle-ci s'est modifiée, très insensiblement, avec des retours à des manières abandonnées en apparence, puis délaissées pour des procédés un peu différents. En somme, la facture par teintes plus ou moins plates s'est manifestée vers 1889 et peu à peu s'est affirmée. Mais la *tonalité générale* des toiles de Gauguin est restée la même... L'usage ou la proscription des couleurs complémentaires n'est pas, chez Gauguin, une question de technique : c'est une affaire de goût, de sens critique. Il répétait souvent : « Défiez-vous des couleurs complémentaires qui donnent le heurt et non l'harmonie. »

(1) « C'est dans l'école dite de Pont-Aven — écrit encore M. E. Bernard (*Mercure*, 16-XII-1908) — que je veux faire figurer Tanguy parce que cette école se doit toute à la contemplation des toiles de Cézanne et que, de Gauguin à Sérusier, il n'y a pas un seul symboliste qui n'ait fait son pélerinage rue Clauzel. » Phrase intéressante aussi parce qu'elle confirme l'influence de Cézanne sur Gauguin.

Je crois que la Bretagne a, tout au contraire, agi sur lui, ne serait-ce qu'en le révélant à lui-même ; mais, pour s'en rendre compte, il faut d'abord bien se pénétrer de cette idée que Gauguin, malgré certaines bizarreries d'humeur, était un esprit classique dans le sens le plus large du mot. On sursaute d'abord, quand on lit cette phrase de M. Maurice Denis : « Si Gauguin avait vécu, il serait devenu le champion de l'Ecole des Beaux-Arts ; rappelez-vous son admiration pour la doctrine constructive d'Ingres », et puis, on réfléchit ; on se dit qu'en effet il se rencontre un vibrant éloge d'Ingres dans cette lettre même où il dit à Willemsem son intention d'aller vivre à Tahiti (Voir revue *les Marges*, 15 mai 1918) : « Je vous conseille... de bien voir au Louvre les portraits du père Ingres. Chez ce maître français, vous trouvez la vie intérieure : cette froideur apparente qu'on lui reproche cache une chaleur intense, une passion violente. Il y a, en outre, chez Ingres, un amour des lignes d'ensemble qui est grandiose, et une recherche de la beauté, dans sa véritable essence, la Forme. » On comprend comment M. Maurice Denis, tout justement parce qu'il se réclame du « néo-classicisme » et du « néo-traditionnisme », a pu reconnaître Gauguin pour son maître et le considérer comme « pour notre temps corrompu, une sorte de Poussin sans culture classique qui, au lieu d'aller à Rome étudier avec sérénité les antiques, s'enfiévrait à découvrir une tradition sous l'archaïsme grossier des calvaires bretons et des idoles maories, ou bien dans le coloriage indiscret des images d'Epinal. Oui, mais comme le grand Poussin, il aimait passionnément la simplicité, la clarté, il nous incitait à *vouloir* avec franchise ; et pour lui, aussi, *synthèse* et *style* étaient à peu près synonymes. » (*Théories*, conclusion du chapitre sur l'influence de Gauguin.) Et de fait, Gauguin, comme Poussin, avait ce que M. P. Desjardins appelle « la vision synthétique des sculpteurs (1) ».

---

(1) P. Desjardins : « Méthode des Classiques Français. — La Méthode classique de Nicolas Poussin ».

J'imagine que M. Maurice Denis a dû être confirmé bien davantage encore dans ses opinions par la lecture des lettres que Gauguin adressait de Tahiti à M. de Monfreid. Cherchant pour son ami De Monfreid le terme le plus caressant, le plus honorifique, il n'en trouve



pas d'autre que celui de « classique ». A mesure qu'il avance en âge, il semble qu'il regrette l'insuffisance de sa préparation technique. « Apprendre un peu à dessiner : le dessin, il n'y a que ça ! » écrit-il le 7 novembre 1891. Ce soi-disant impulsif ne parle que d'ordre et de logique, de la nécessité de coordonner ses efforts. « Les madrépores ne font pas autrement. — Au bout d'un certain temps, cela fait une assez jolie surface. — Si les hommes ne perdaient pas leur temps en forces et en travaux inutiles non reliés entre eux ! Chaque jour un

maillon. — Voilà le grand point (11 mars 1892). » Lui qu'on sait amoureux de couleurs violentes, il peut apprécier aussi la sobriété : « Je crois, dit-il, après avoir achevé un de ses tableaux, qu'en couleur, je n'ai jamais fait une chose d'une aussi grande sobriété grave (avril 1896). » « Si mes œuvres ne restent pas, dit une de ses dernières lettres, il restera toujours le souvenir d'un artiste qui a libéré la peinture de beaucoup de ses travers académiques d'autrefois et de travers symbolistes (autre genre de sentimentalisme). » Voilà une phrase qui n'est pas très révolutionnaire et dont M. André Salmon pourra encore tirer parti pour répéter que Gauguin est un « décorateur... aux goûts bourgeois » (*Europe nouvelle*, 18 octobre 1919).

Il ne faut pas s'hypnotiser sur le mot de « sauvage » qui, chez certains, a fait tant de tort à la réputation de Gauguin. Quand il a dit : « Je veux aller chez les sauvages », on a traduit : « Je pars vers la brutalité et vers le chaos ». Ce n'est pas ainsi que l'entendait notre peintre. Ce qu'il voulait dire c'est : « Je pars vers une civilisation moins académiquement ordonnée que la civilisation gréco-latine et plus sensuelle parce que moins raisonneuse ». Où il se séparait d'Ingres, c'est sur ce point que les Grecs étaient déjà, pour lui, Gauguin, des décadents. « Il n'y a que les Grecs », disait Ingres. « La grosse erreur, écrit Gauguin, dans une de ses lettres de Tahiti, en octobre 1897, c'est le Grec, si beau qu'il soit. » Les préraphaélites anglais ne voulaient remonter qu'au delà de Raphaël. Gauguin, lui, brûlant les étapes, voulait aller « bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon, jusqu'au dada de mon enfance, le bon cheval de bois ». Ce qu'il a aimé dans la vie maorie, c'est tout justement son caractère enfantin, sa primitivité sensuelle mais exempte de brutalité. Le charme que la Bretagne eut pour lui, c'était déjà un peu du charme tahitien, car Pont-Aven n'a pas été exclusivement pour lui Pont-Aven. Ç'a été une fenêtre donnant sur le reste de la Bretagne et sur tout le tempérament breton.

Et peut-être a-t-il mieux valu, après tout, qu'il regardât le reste de la Bretagne à travers cette Bretagne atténuée et un peu édulcorée ; sans cela, son âme eût peut-être été rebutée par l'austérité un peu prude des Léonards, par la rudesse un peu brutale des Vannetais. Pont-Aven appartient à la Cornouaille qui est sensuelle et douce. Cela dut lui faciliter ses rapports avec Gauguin. Cet ami de l'arabesque et de la belle ligne colorée dut aussi se complaire à la volupté — fût-elle un peu mièvre — du décor, stylisé d'avance, que la nature lui fournissait à l'entour de Pont-Aven. « Il trouvait autour de lui des paysages tout composés où son œil n'eut qu'à suivre l'harmonie des fonds et des plans successifs. »

Cette phrase que je viens de citer est de M. Maurice Facy et je l'emprunte à un article tout à fait remarquable sur Gauguin et la Bretagne que j'ai rencontré dans une petite revue bretonne qui s'appelait *Brittia* (mai 1914). Il m'a d'autant plus frappé que *Brittia* n'était pas tendre, en général, pour les gens qui ont essayé, soit par le pinceau, soit par la plume, de décrire la Bretagne ; on y échenillait leur ascendance pour savoir jusqu'à quel point ils étaient Bretons et avaient droit, par conséquent, de parler de la Bretagne. Mais devant Gauguin, cet étranger qui, pourtant, n'avait aucun lien de sang avec l'Armorique, tous les collaborateurs de *Brittia* s'inclinaient avec respect. J'ai rencontré la même admiration chez le bon graveur Jean Frélaut qui s'est enfermé en son pays vannetais pour y ouvrer ses paysages d'un burin à la fois probe et suggestif. Gauguin a réussi à se faire adopter et vénérer comme peintre breton par ceux qui, précisément, sont les plus ombrageux en cette matière ; il y a là quelque chose qui doit nous porter à réfléchir.

Il ne faudrait point croire, d'ailleurs, que Gauguin, une fois en Océanie, ait oublié la Bretagne. Chez Mme Victor Ségalen, j'ai pu admirer le dernier tableau auquel ait travaillé le peintre : et c'est une vision de

Bretagne : quelques chaumières, couvertes de neige, et qui, frileusement, se groupent autour d'un clocher (1).

« Je ne sais rien de plus poignant, écrit M. Facy, que ce tableau peint par Gauguin en pleine nature océanienne... Son suprême regard fut pour notre terre ; püisse-t-elle lui en être éternellement reconnaissante ; Gauguin l'a ardemment aimée ; il fut peut-être le seul à la comprendre. »

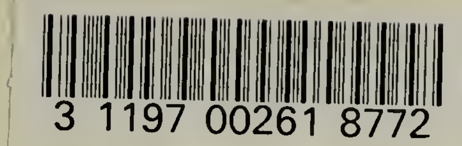
Brest (Finistère).



(1) « Le dernier tableau de Gauguin, m'écrit M. de Monfreid, l'*Effet de Neige* trouvé sur le chevalet, dans sa case, au moment de la mort de l'artiste, est bien une toile *inachevée.* Lorsque mon ami Ségalen la rapporta, il me pria de faire pour celle-ci ce que Gauguin me demandait pour celles qu'il m'expédiait de son vivant, à Paris ; c'est-à-dire de remettre un peu de couleur sur les parties non couvertes. L'effet de neige avait des *coins* que le peintre n'avait pas eu le temps de couvrir ; et j'ai alors, très discrètement, très pieusement, oserai-je dire, comblé ces quelques lacunes des bords de la toile. Néanmoins, ce tableau, tel qu'il est, constitue une œuvre maîtresse et *complète.* Il n'a nul besoin d'être plus « poussé ». Il s'en dégage une mélancolie qui vous étreint ; et, *picturalement,* c'est d'une couleur qui va jusqu'au « tour de force », par sa puissance. »

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Imp. KAPP. Paris-Vanves


3 1197 00261 8772

